

**ANÁLISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL PETIT CONCIERTO EN
MI MENOR OP. 140 PARA GUITARRA Y PIANO COMO REDUCCIÓN DE
ORQUESTA ADAPTADO POR FRIEDEMANN RIEHLE DEL COMPOSITOR
FERDINANDO CARULLI**

ANA MARÍA CASTILLO CARDONA

DANIELA LERMA ARREGOCÉS



**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

2019

**ANÁLISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL PETIT CONCIERTO EN
MI MENOR OP. 140 PARA GUITARRA Y PIANO COMO REDUCCIÓN DE
ORQUESTA ADAPTADO POR FRIEDEMANN RIEHLE DEL COMPOSITOR
FERDINANDO CARULLI**

ANA MARÍA CASTILLO CARDONA

CÓDIGO: 1088345147

DANIELA LERMA ARREGOCÉS

CÓDIGO: 1088339815

**Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciadas en Música**

Director

Luis Guillermo Quijano

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

2019

Nota de aceptación

Firma del director

Firma del jurado

Firma del jurado

Pereira, Febrero 5 del 2019

Agradecimientos

A Dios por haber creado la música y permitirnos aprenderla, estudiarla y compartirla.

A nuestros padres por todo el apoyo y ánimo que nos brindaron.

Al profesor Luis Guillermo Quijano por contagiarnos su pasión por el análisis musical y por compartir con nosotras su conocimiento.

A la profesora Consuelo Orozco cuya ayuda fue fundamental para la construcción del anteproyecto de este trabajo.

Contenido

1. Caracterización	15
1.1 Caracterización de la obra	15
1.2 Caracterización de la institución	15
2. Formulación del problema	16
3. Pregunta	18
4. Objetivos	19
4.1 General	19
4.2 Específicos	19
5. Marco referencial.....	20
5.1 Estado del arte.....	20
5.2 Marco teórico	25
5.2.1 Análisis musical.....	25
5.2.2 Periodo Clásico – Romántico	26
5.2.3 Organología	31
5.2.4 Ferdinando Carulli	36
5.2.5 Friedeman Riehle	38
5.2.6 Forma Musical.....	39
5.2.7 Reducción	43
5.2.8 Armonía tonal o funcional	44
6. Metodología.....	48
6.1 Metodología de las investigadoras	48

6.2 Metodología del análisis	49
7. Actividades propuestas para la elaboración del proyecto	51
8. Descripción de los resultados	53
8.1 Primer movimiento	56
8.2 Segundo movimiento	74
8.3 Tercer movimiento	76
9. Forma de la discusión de los resultados	82
9.1 Resultados obtenidos del análisis formal del concierto	83
9.2 Resultados obtenidos del análisis armónico del concierto	83
10. Conclusiones	84
11. Recomendaciones	86
12. Referencias Bibliográficas	87

Lista de ilustraciones

Ilustración 1 Fragmento de la primera frase del tema A	56
Ilustración 2 Cadencia rota en la segunda frase del tema A.....	56
Ilustración 3 Fragmento puente modulante al tema B.....	57
Ilustración 4 Progresión modulante (Am-A-D7-G).....	57
Ilustración 5 Fragmento tercera semifrase del tema B.....	58
Ilustración 6 Fragmento de la primera frase del episodio para la recapitulación ...	60
Ilustración 7 Acorde de sexta aumentada (Alemán)	60
Ilustración 8 Cadencia auténtica completa.....	61
Ilustración 9 Fragmento tema A' (por solista).....	61
Ilustración 11 Cadencia plagal de la segunda frase del tema A'.....	62
Ilustración 12 Primera semifrase del puente de transición.....	62
Ilustración 13 Final del puente de transición al episodio solista.....	63
Ilustración 14 Cadencia rota.....	63
Ilustración 15 Fragmento primera frase del episodio solista	64
Ilustración 16 Fragmento segunda frase del episodio solista	64
Ilustración 17 Fragmento tercera frase del episodio solista	65
Ilustración 18 Fragmento primera semifrase del tema B' por solista.....	66
Ilustración 19 Fragmento tercera semifrase del tema B'(por solista)	66
Ilustración 20 Fragmento cuarta semifrase del tema B' (por solista)	67
Ilustración 21 Fragmento primera parte de la cadenza (tresillos)	68
Ilustración 22 Fragmento primera parte de la cadenza (pedal en Re)	68
Ilustración 23 Fragmento segunda parte de la cadenza (octavas por grados conjuntos).....	69
Ilustración 24 Fragmento tercera parte de la cadenza (intervalos de tercera).....	69
Ilustración 25 Fragmento cuarta parte de la cadenza (semicorcheas)	70

Ilustración 26 Fragmento cuarta parte de la cadenza (momento de reposo).....	70
Ilustración 27 Fragmento quinta parte de la cadenza (tresillos).....	71
Ilustración 28 Fragmento quinta parte de la cadenza (trino final)	71
Ilustración 29 Fragmento primera frase de la coda	72
Ilustración 30 Fragmento segunda frase de la coda	73
Ilustración 31 Fragmento tercera frase de la coda	73
Ilustración 32 Fragmento del inicio del segundo movimiento.....	74
Ilustración 33 Segundo movimiento (modulación directa a Re mayor)	75
Ilustración 34 Enlace entre el segundo y tercer movimiento a través del trino	76
Ilustración 35 Tercer movimiento- Fragmento puente de transición	77
Ilustración 36 Tercer movimiento - Modulación a Mi menor.....	77
Ilustración 37 Tercer movimiento- Reexposición tema A	78
Ilustración 38 Tercer movimiento - Puente de transición	78
Ilustración 39 Tercer movimiento - Fragmento episodio solista en Mi menor	79
Ilustración 40 Tercer movimiento - material nuevo del episodio solista	79
Ilustración 41 Tercer movimiento - Fragmento cadenza en Mi menor	80
Ilustración 42 Tercer movimiento - Fragmento coda	80
Ilustración 43 Final del concierto (Mi menor)	81

Lista de tablas

Tabla de actividades.....	50
Tabla del análisis del primer movimiento del concierto (Exposición).....	54

Lista de anexos

ANEXO A Partitura en formato PDF del primer movimiento del concierto

ANEXO B Partitura en formato escáner de los tres movimientos del concierto

ANEXO C Video de la interpretación del concierto

Glosario

Arpeggio: Ejecución sucesiva de las notas de un acorde, quebrando su sonoridad vertical o simultánea. “Procedimiento que se utiliza para que se escuchen de forma sucesiva y rápida los diversos sonidos de un acorde, en lugar de atacarlos todos a la vez”¹.

Cadenza (cadencia): “Pasaje reservado al solista, durante la interpretación de una obra y casi siempre hacia el final de esta, donde basándose en los temas musicales del movimiento precedente debe hacer alarde de su capacidad de improvisación”².

Coda: “Fragmento musical compuesto para el final de una composición con el fin de darle un mayor efecto conclusivo. Adquirió gran importancia durante la época de la sonata clásica desarrollada principalmente por Haydn, Mozart y Beethoven”³.

Cromatismo: Concepto que deriva de la escala cromática que está compuesta por intervalos sucesivos de semitono que separan las notas. “En el sentido moderno, es el uso de los sonidos de una escala que divide la octava en doce intervalos iguales de un semitono”⁴.

Dinámica: “Aspecto de la expresión musical relativo a la variación de la intensidad y/o volumen del sonido”⁵.

¹ DE LA FUENTE, José Luis. Diccionario de Música. España, 2007. P. 90.

² SOLER, Josep. Diccionario de Música. España, 1985. P. 45.

³ SOLER, Josep. Diccionario de Música. España, 1985. P. 54.

⁴ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P. 403.

⁵ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P. 407.

Episodio: “Sección subordinada o secundaria de una composición que sirve de conducción y enlace entre las partes temáticas principales. En la fuga se le denomina también *divertimento*”⁶.

Frase musical: “Estructura melódico-rítmica integrada por dos o más motivos. La extensión musical de una frase es la de cuatro compases o más, aunque no por ello dejan de ser frecuentes las de tres. La unión de dos frases constituye lo que se llama periodo. Y la de dos períodos, *periodo doble*”⁷.

Melodía: Es la organización de sonidos sucesivos para expresar una idea musical. “Una serie de notas musicales ordenadas sucesivamente y con un patrón rítmico particular, para formar una unidad reconocible”⁸.

Motivo: “Una idea musical breve, melódica, armónica o rítmica; o las tres cosas juntas. Puede ser de cualquier tamaño, pero generalmente se lo considera como la subdivisión más corta de un tema o frase que mantiene su identidad”⁹.

Periodo musical: “Es la terminación completa de un diseño de sentido melódico o de varias frases musicales que concluyen en lo que en la armonía se llama *cadencia perfecta*, que corresponde al punto final de la oratoria. Sucesión de frases musicales, constituidas por diseños e incisos. En conexión con un principio lógico y estético”¹⁰.

⁶ SOLER, Josep. Diccionario de Música. España, 1985. P. 77.

⁷ SOLER, Josep. Diccionario de Música. España, 1985. P. 87.

⁸ STANLEY, Sadie. Diccionario Akal/Grove de la Música. P. 604.

⁹ STANLEY, Sadie. Diccionario Akal/Grove de la Música. P. 635.

¹⁰ DE LA FUENTE, José Luis. Diccionario de Música. España, 2007. P. 358.

Textura: “La textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal más o menos continuo que conforma líneas horizontales con igual grado de importancia, por lo que se dice que la textura musical es contrapuntística”¹¹.

Tonalidad: “Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre si un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental”¹².

Transcripción: “Término que en ocasiones se usa como sinónimo de *arreglo. No obstante, es posible hacer una distinción entre el concepto de transcripción, como copia de una composición en la que se modifica su formato o su notación, y hacer un arreglo con un cambio de instrumentación”¹³.

Transición armónica: “En armonía, es una marcha fundamental propia para cambiar de género, o de tono, de una manera sensible, regular, y algunas veces mediante [tonos] intermedios. Así, en el género diatónico, cuando el bajo marcha con objeto de exigir en las partes el paso de un semitono menor, es una *transición cromática*”¹⁴.

¹¹ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P. 1507.

¹² LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P. 1517.

¹³ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P. 1525.

¹⁴ DE LA FUENTE, José Luis. Diccionario de Música. España, 2007. P. 426.

Resumen

El presente trabajo aborda el concierto en Mi menor para guitarra op.140 del compositor Ferdinando Carulli en su versión reducida para guitarra y piano de Friedmann Riehle con el propósito de exponer los componentes históricos y musicales de la obra como lo son su contexto, su análisis formal y su análisis armónico.

Al realizar una contextualización previa al análisis se busca dar un acercamiento a los elementos que intervinieron en la construcción de la obra con el fin de que sustenten la lógica tanto estructural como armónica del análisis musical.

Este trabajo entonces pretende describir la manera en la que se desarrolla el concierto comprendiendo así la función de cada una de sus partes y la relación que existe entre ellas para crear el discurso musical.

Palabras clave:

Análisis, Concierto, Guitarra, Piano, Armonía, Estructura.

Abstract

This research work is an approach to the guitar concert in E minor op.140 from the composer Ferdinando Carulli, in its arranged versión for guitar and piano by Friedmann Riehle with the purpose of exposing the historical and musical components such as its context, its formal analysis and its harmonic analysis.

the previous contextualization to the analysis intends to tackle the elements that were involved in the construction of the piece with the aim of sustaining the structural and harmonic logic of the musical analysis.

This work, then, pretends to describe the way in wich the concert is developed, comprehending the function of each one of its parts and the relation between them that creates the musical discourse

Key words: Analysis, Concert, Guitar, Piano, Harmony, Structure

1. Caracterización

1.1 Caracterización de la obra

Este trabajo de análisis musical girará en torno al primer movimiento del Petit Concierto en Mi menor Op. 140 adaptada para guitarra y piano por Friedemann Riehle, la cual fue originalmente escrita para guitarra y orquesta sinfónica por el compositor italiano Ferdinando Carulli, quien es considerado como uno de los mejores profesores de guitarra entre finales del período clásico y principios del período romántico.

El concierto para guitarra y orquesta es una composición musical basada en la estructura del concierto clásico de tres movimientos, donde la guitarra figura como instrumento principal y la orquesta realiza un papel secundario como acompañante. Debido a que el eje central de este análisis será la adaptación del concierto, se puede evidenciar que el piano es quien toma el lugar de la orquesta en su función de acompañar a la guitarra solista.

1.2 Caracterización de la institución

La Universidad Tecnológica de Pereira fue fundada en el año 1960 e inició labores el 4 de marzo de 1961. Esta se ubica en el área próxima a la vereda “La Julita” la cual se encuentra en el suroriente del Área Metropolitana de la ciudad. Esta institución educativa en respuesta a las necesidades culturales de la población dio paso a la creación de la Escuela de música en 1981 la cual será la locación donde se llevará a cabo la totalidad del análisis musical.

2. Formulación del problema

En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira no se cuenta con un registro formal del análisis musical del primer movimiento de la adaptación para guitarra y piano, realizada por Friedemann Riehle, del Concierto en mi menor Op. 140 para guitarra y orquesta sinfónica del compositor Ferdinando Carulli.

El análisis musical se define como la disciplina que estudia las obras musicales desde el ámbito morfológico, el ámbito estructural a nivel interno, las técnicas de composición, los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, además de las cuestiones interpretativas y narrativas según el período de la historia en el cual fue concebido y los rasgos estilísticos del respectivo compositor. Por lo tanto, se puede decir con seguridad que es una herramienta indispensable para la formación integral de un músico ya que le permite tener un amplio conocimiento de lo que sea que desee interpretar, adaptar, arreglar y/o enseñar.

A pesar de los intentos de la Escuela de Música por incorporar esta disciplina a través de asignaturas tales como Lenguaje Musical, Estructuras Musicales, Análisis Musical y algunas otras en las cuales los docentes procuran dar a los estudiantes pequeños esbozos de conocimiento analítico, es notoria la falta de preparación profunda en esta área. Es necesario puntualizar que la asignatura de Análisis musical es de carácter optativo, por ende, no todos los estudiantes asisten a este curso; además, solo cuenta con la mínima duración de un semestre lo cual limita en gran manera la posibilidad de desarrollar completamente todos los contenidos, queriendo esto decir que todas las épocas musicales no son abarcadas desde un punto de vista analítico-teórico por falta de tiempo. En consecuencia, no existen suficientes trabajos formales dirigidos al campo de

estudio del análisis musical que hayan sido realizados por estudiantes del programa.

Por otro lado, el músico no solo debería tener la habilidad de interpretar individualmente cualquier obra, sino también vivir la experiencia de compartir espacios musicales a nivel grupal con el objetivo de lograr un buen ensamble, aspecto que ha sido de gran interés en la Licenciatura ya que proporciona a los alumnos ambientes dedicados específicamente a potencializar el trabajo musical en conjunto. Sin embargo, esto se ha realizado de manera categorizada distribuyendo las prácticas de acuerdo a su organología, es decir, según la naturaleza del instrumento, dando como resultado los formatos más comunes a nivel mundial: orquesta de cuerdas frotadas, banda (vientos), orquesta sinfónica (cuerdas frotadas, vientos, piano, percusión), orquesta de cuerdas pulsadas, coro (voces) y grupos de cámara. Debido a esta categorización, los formatos menos comunes como pueden ser: marimba y piano; orquesta de guitarras y cuarteto de maderas; contrabajo, xilófono y tiple, entre otros ensambles no tienen cabida en estas asignaturas de práctica de conjunto sino que deben buscar espacios extracurriculares para experimentar en este tipo de agrupaciones; por consiguiente la guitarra y el piano como grupo de cámara son un dueto poco convencional, ateniendo tanto a los guitarristas como a los pianistas de interactuar y experimentar este tipo de sonoridades que claramente enriquecerían su repertorio y trayecto musical.

3. Pregunta

¿Cómo se desarrolla el análisis musical del primer movimiento del Petit Concierto en mi menor Op. 140 adaptado por Friedemann Riehle?

4. Objetivos

4.1 General

Desarrollar el análisis musical del primer movimiento del Petit Concierto en mi menor Op. 140 adaptado por Friedemann Riehle.

4.2 Específicos

- Fomentar el interés por el campo de estudio del análisis musical en la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.
- Ampliar los conceptos necesarios para el desarrollo de un buen análisis musical.
- Ejercitar las habilidades y los conocimientos adquiridos para realizar un análisis musical.
- Realizar el análisis formal, estructural y armónico del primer movimiento del Petit Concierto en mi menor Op. 140 de la adaptación realizada por Friedemann Riehle.

5. Marco referencial

5.1 Estado del arte

Tesis doctoral: “*Il faut savoir l’Italien pour déchiffrer une romance française: Italian Presence in the French Romance 1800 – 1850*”. 2015

Helen Louise Macfarlane. University of Southampton. Estados Unidos.

Este proyecto presenta una de las transiciones cronológicas más importantes a lo largo de la historia de la música, finales de la época clásica (1800– 1820) y comienzos del periodo romántico (1820-1850). Necesariamente, eso representó de diversas maneras cambios significativos en el pensamiento de los artistas repercutiendo así en su forma de desenvolverse en medio de la sociedad y ante la burocracia. Adentrándose en la plataforma musical, la autora se interesa por dirigir su investigación hacia la forma en que los compositores italianos contribuyeron al género francés “romance” debido a la gran migración de músicos hacia la capital de Francia, París.

De acuerdo con Macfarlane, entre 1811 y 1829 muchos músicos italianos tales como Matteo Carcassi, Francesco Molino y Ferdinando Carulli decidieron restar importancia a su carrera operística e incursionar en el mundo de la guitarra. Tal decisión les llevó a la ciudad de París de manera permanente durante las primeras dos décadas del siglo XIX, la cual era en esa época el lugar de auge para aquellos que anhelaban alcanzar el virtuosismo guitarrístico. De esta manera, algunos años después, los mencionados compositores llegaron a convertirse en reconocidos intérpretes de la guitarra y creadores de diversos manuales dirigidos hacia el desarrollo técnico de la guitarra enriqueciendo así las formas musicales francesas y dejando un repertorio influenciado por la escuela italiana.

Ferdinando Carulli es particularmente reconocido por haber dado a la guitarra un nuevo escenario a través de sus composiciones y presentaciones las cuales revelaron por primera vez al público francés lo que la guitarra era capaz de lograr en términos de expresividad y virtuosismo. Así mismo, dejó como legado importante el “Método completo para guitarra Op. 27” del cual se dice que ha enseñado e inspirado a enteras generaciones de guitarristas.

En términos del “romance” francés, Carulli compuso diecisiete de ellos los cuales fueron escritos para guitarra y piano, es decir, a cada instrumento le concedió el espacio de desempeñarse como solista o como acompañante creando un vínculo musical entre los dos. Es probable que esto fuera una práctica habitual entre los músicos a la hora de componer romances debido a que inicialmente los escribían para piano y posteriormente las partes para la guitarra eran agregadas ya fuera por el mismo compositor o por un arreglista; por lo mismo, Carulli es identificado como arreglista prominente ya que componía primero sus romances para piano y después los adaptaba a la guitarra. También escribió guitarras acompañantes para los romances de otros compositores italianos como Blangini, Balochi y Benincori.

Tesis de maestría: “*Borrando fronteras: Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*”. 2007

Fernando Lerman. Universidad Nacional de Cuyo. Buenos Aires, Argentina.

Este trabajo busca exponer el papel que el saxofón desempeñó en medio de la transición que se vivió en Argentina para fusionar dos grandes líneas musicales: la música popular y la música académica, estando la primera directamente relacionada con géneros locales como el tango y el folklore, y la segunda con las diferentes piezas universales de cada período de la historia. Para esto, Lerman

recolecta un amplio repertorio musical del siglo XX que introduce al saxofón en una nueva connotación alejada de las expresiones puramente tradicionales y lo acerca a la música académica escrita.

Heitor Villa-Lobos y Agustín Barrios Mangoré, compositores y guitarristas brasileños, son reconocidos como los primeros compositores latinoamericanos en incluir al saxofón en la música académica; además, en la mayoría de sus obras para guitarra solista se evidencia la combinación entre las sonoridades populares y académicas lo cual fue lo que afectó las prácticas compositivas para la guitarra y demás instrumentos de grandes músicos argentinos como Astor Piazzolla y Abel Fleury.

Por otro lado, Lerman tiene en cuenta tres figuras importantes como lo son el arreglo, la versión y la adaptación. Menciona el arreglo como aquel que cumple su función propiamente dentro del campo de la música popular dándole a una obra ya creada una nueva propuesta de sonoridad o complejidad a partir de la perspectiva del arreglista. Presenta la versión como una nueva interpretación que se le puede dar a una pieza musical previamente tocada por el mismo compositor u otros artistas. Hablando de la adaptación o reducción, señala la importancia de que el adaptador posea profundos conocimientos de instrumentación ya que lo que se busca es tomar una obra escrita para uno o varios instrumentos determinados y sin cambiar su estructura, ni sus partes, ni sus líneas melódicas, ni sus armonías, adecuarla a un nuevo formato. Uno de los primeros compositores en realizar adaptaciones fue Ravel al orquestar la obra para piano "*Los cuadros de una exposición*" de Musorsky como lo hizo también después con su propia composición para piano a cuatro manos "*Mi madre la oca*". Otro gran ejemplo fue Stravinsky quien, al contrario, realizó una reducción para dos pianos de su obra

orquestal “*La Consagración de la Primavera*”.

Tesis de maestría: “*Análisis e interpretación del Concierto para Violoncello y Orquesta de Luis Humberto Salgado (en versión de cello y piano)*”. 2012

Eddie Mauricio Jumbo Medina. Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador.

Plantea como objetivo principal realizar el análisis contextual y musical del concierto en Mi mayor para Violoncello y Orquesta del compositor de música clásica ecuatoriano Luis Humberto Salgado, quien fue representante destacado del nacionalismo ecuatoriano y autor de un buen número de sinfonías, óperas, ballets y conciertos influenciados por la música folclórica.

Medina considera el concierto en cuestión como una obra técnica de nivel avanzado, merecedora de ser interpretada en programas de formación musical de alto posicionamiento.

La forma concierto se define como un género musical donde desarrolla un “enfrentamiento” entre un solista y un grupo instrumental, teniendo como objetivo principal brindar al solista la oportunidad de lucir su virtuosismo. En el siglo XVIII, período clásico, se establece un cambio en la división estructural tradicional pasando esta a tener tres movimientos: vivo - lento - vivo, y en las características de cada uno de ellos.

Para que el piano logre sustituir a la orquesta de manera efectiva es necesario que cumpla la función de causar una sólida impresión ante el público a través de elementos fundamentales como el repetir motivos, entregar frases y presentar núcleos rítmicos, sin olvidar su rol primordial de acompañante. El piano participa

activamente en el intercambio melódico denominado “pregunta – respuesta” o “llamada – respuesta” que consta de una sucesión de dos frases distintas interpretadas por instrumentos diferentes, siendo la segunda una contestación directa e inmediata a la primera. Por otro lado, el piano es el encargado de realizar cada uno de los puentes entre las secciones de la obra evitando cortes súbitos o silencios prolongados que den al público la sensación de final absoluto. No se puede dejar de lado que, en todo discurso musical en conjunto, cada instrumento debe tener su labor definida para darle claridad, coherencia y contraste a la pieza musical.

5.2 Marco teórico

5.2.1 Análisis musical

Este concepto se puede definir como el estudio detenido de las partes y elementos que integran una obra musical con el objetivo de distinguir y definir los aspectos funcionales de todos los componentes que en ella han intervenido y cómo han sido relacionados unos con otros. “El propósito último del análisis es ofrecer interpretaciones que permitan una mejor apreciación de la obra musical, tanto estética como conceptualmente, o por lo menos una alternativa distinta de la que se tenía antes de conocer el análisis”¹⁵. Cuando se realiza este tipo de análisis, previamente se requiere conocer una serie de aspectos fundamentales, tanto históricos como conceptuales. Por ejemplo, indagar en qué época se compuso, quién es el autor de la obra, cuál es el estilo compositivo, entre otras cuestiones, que permitan dibujar un contexto alrededor de la pieza.

Además de lo anterior, el análisis musical persigue tres objetivos principales:

- Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra como la forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, entre otros.
- Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.
- Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de estas relaciones.

- **Análisis formal**

Es la organización sencilla y estructurada de las partes principales que conforman una pieza musical para estudiar cómo se agrupan y se relacionan dichas partes.

¹⁵ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México, 2009. P.77.

Además, busca presentar de manera esquematizada los resultados obtenidos de manera que se puedan comprender los diferentes componentes que definen la estructura de la obra tales como las repeticiones, los contrastes, las cadencias, la tonalidad, material temático y el carácter de esta.

- **Análisis armónico**

Es la organización de los aspectos que intervienen en la armonía de una obra tales como las funciones armónicas, las progresiones, las regiones tonales, las modulaciones, las dominantes secundarias, los acordes especiales (por ejemplo: sexta napolitana, séptima disminuido), las inversiones y las notas extrañas.

A continuación, se presentan diferentes temáticas que reúnen los conocimientos necesarios para realizar el análisis musical del Primer movimiento del Petit Concierto en mi menor Op. 140 del compositor Ferdinando Carulli.

5.2.2 Periodo Clásico – Romántico

El clasicismo es el periodo del arte que se desarrolló aproximadamente entre 1750 a 1830, enmarcado en medio del periodo Barroco y el periodo Romántico e inspirado por los lineamientos culturales y estilísticos del mundo antiguo greco-romano; al mismo tiempo establece un pensamiento racionalista para dar explicación a todas las circunstancias que rodeaban al ser humano.

En el ámbito musical se destacan grandes compositores como Haydn (clasicismo temprano) quien llevo el estilo clásico a su consolidación con géneros como la sinfonía y conjunto de cuarteto de cuerdas a los que dio forma definitiva, Mozart (clasicismo pleno) que catapultó el estilo a su máxima expresión con la belleza e insuperable pureza de su vena melódica y Beethoven (clasicismo tardío) que con su obra innovadora se dice que agotó el molde clásico para acercarse más a lo

que sería en el futuro el periodo Romántico; estos músicos materializaron el concepto de “clásico” al desarrollar nuevas técnicas compositivas con las cuales buscaron racionalizar la música, darle mayor sencillez y a su vez facilitar al público la escucha. Roy Bennet afirma que: “Las características de la música clásica son: la valoración del equilibrio y la proporción, el orden y el control, la claridad y la sencillez; a esto se puede añadir la elegancia y belleza de las líneas y la perfección de la forma. El aspecto más importante es que logra un equilibrio perfecto entre la expresividad y la estructura formal”¹⁶.

Entre el Siglo XVIII y el Siglo XIX se desataron una cantidad de momentos históricos relevantes, nuevos pensamientos políticos y reformas sociales que dieron como resultado movimientos masivos entre los cuales se destaca La Revolución Francesa en 1789, que proclamó los derechos del hombre con su lema de “Libertad, Igualdad y Fraternidad”. Entre tantos cambios, se origina un nuevo fenómeno artístico denominado “Romanticismo”, el cual a su vez provocó una transformación en el pensamiento de los músicos quienes buscaron procedimientos de expresión personal dando un valor sumamente importante a la sensibilidad y una mirada subjetiva a sus composiciones, diferenciándose así del músico clásico quien permanecía fiel a estructuras racionales establecidas.

Los compositores clásicos habían apuntado hacia un equilibrio perfecto entre la expresividad y la estructura formal; los compositores románticos del siglo XIX alteraron ese equilibrio. Principalmente, buscaban una mayor libertad en la forma y estructura de su música y aspiraban a una expresión más profunda e intensa de los estados de ánimo, sentimientos

¹⁶ BENNETT, Roy. Léxico musical. En: Diccionarios para la enseñanza. España, 2003. P. 65.

y emociones. Este objetivo fue alcanzado fundamentalmente mediante la ampliación de la gama de materiales musicales, por ejemplo, de altura, dinámica y timbres instrumentales¹⁷.

La función del músico clásico era complacer a la nobleza, una minoría privilegiada, a quienes el artista debía “agradar” manteniendo el equilibrio perfecto en cada una de sus obras; al ser esta destronada por los burgueses y el pueblo, el panorama cambió por completo ubicando al artista como protagonista de su música. Este factor conllevó a que el compositor experimentara con la “emoción y la originalidad”, criterios esenciales del nuevo estilo romántico, buscando mover los estados de ánimo del público. En esta época, a diferencia del clasicismo, es el músico quien decide cómo y para quien compone.

- **Características musicales del clasicismo**

En el periodo clásico todos los elementos del lenguaje musical: melodía, ritmo, textura, timbre, servían y giraban en torno al conjunto, a un todo, a la forma. Para llegar al movimiento clasicista musical aparecen una serie de estilos compositivos que fueron fundamentales para su desarrollo: el *estilo galante* que fue abanderado por compositores como Sammartini y Johan Stamitz de la escuela de Mannheim y, se destaca por una melodía compuesta de motivos breves naturalmente agradables al oído y a menudo repetitivos buscando más coherencia y claridad, acompañados de una armonía sencilla que permite el uso de acordes de séptima y de séptima disminuida que se detiene para dar lugar a cadencias frecuentes “El peligro de lo galante será la <fadeur>, la sosería [...] Por otro lado, para liquidar el estilo galante en música, será necesario que, yendo más allá de la

¹⁷ BENNETT, Roy. Léxico musical. En: Diccionarios para la enseñanza. España, 2003. P. 262.

corriente sentimental-expresiva, aquél sea juzgado por una luz igualmente fuerte de claridad racional, de valentía conceptual, además de perspectiva del buen gusto. El <galante> quedará disuelto por un sentimiento más robusto y una razón con menos prejuicios”¹⁸; el *estilo sensible*, mayormente cultivado por Karl Phillip Emmanuel Bach, que pretendía hacer una música más expresiva y sentimental con el fin de conmover al oyente, logrando esto a través de contrastes dinámicos y frecuentes cambios de ritmo; el *Empfindsamekeit* o estilo tormenta cercano al movimiento literario alemán *Sturm and Drang* (tormenta e ímpetu) que se considera una fase tardía del estilo sensible ya que refleja de manera profunda y dramática sus características , siendo así una música extremadamente rica para la época en contrastes y colores orquestales.

Una de las más radicales oposiciones al gusto por lo agradable, por el refinamiento formal y la sencillez expresiva, del que nace el rococó y el estilo galante, es el movimiento literario *Sturm and Drang*, que se desarrolla entre 1770 y 1780, coincidiendo con un giro importante en muchos sectores de la esfera musical.[...] La nueva temperatura emotiva y la dinámica *Sturm and Drang*, con su exaltación de los contrastes, puede reservar muchas sorpresas respecto de las previsiones de la estructura general¹⁹.

La música del clasicismo tomó como objetivos la sencillez melódica, la claridad y la elegancia suprimiendo en gran medida la ornamentación, la complejidad rítmica, armónica y contrapuntística del barroco. Sus principales características son:

¹⁸ PESTELLI, Giorgio. Historia de la Música: la época de Mozart y Beethoven. Italia, 1999. P. 12.

¹⁹ PESTELLI, Giorgio. Historia de la Música: la época de Mozart y Beethoven. Italia, 1999. P. 99.

- ✓ La melodía es el elemento predominante y cuenta con una direccionalidad que busca presentar un fraseo claro.
- ✓ Se abandona el contrapunto imitativo ya que era un procedimiento arcaico y artificial.
- ✓ Frecuentemente se encuentran repeticiones motílicas de la melodía facilitando la percepción del oyente.
- ✓ A diferencia del Barroco que tenía un estilo compositivo basado en pequeñas células melódicas irregulares, el Clasicismo desarrolla sus composiciones de una manera temática, otorgando a la melodía un carácter propio.
- ✓ Se prescinde del bajo continuo y se adopta el acompañamiento armónico de acordes sobre el cual la melodía se destaca.
- ✓ Para fragmentar los acordes que armónicamente funcionaban como soportes fundamentales se empleó el bajo de Alberti.
- ✓ El ritmo armónico es más lento ya que, a diferencia del barroco, es común encontrar una misma función armónica en uno o más compases seguidos.
- ✓ Los importantes cambios armónicos casi siempre coinciden con los acentos fuertes de las barras de compás.
- ✓ Se establece la preeminencia de una tonalidad principal desde el comienzo de la obra y se introducen procesos cadenciales que tienen como función darle articulación y conclusión al discurso musical.
- ✓ La modulación se considera una “disonancia” dentro la estructura tonal de la obra y reclama su resolución como parte integrante de la forma cerrada adoptada en esta época.
- ✓ Los recursos armónicos comúnmente empleados fueron el incremento de la utilización de los acordes en inversión y el acorde de séptima disminuida se suele emplear sobre cualquier grado de la escala.

- ✓ Aparecen nuevos timbres, cambios de textura y contrastes dinámicos como el *sforzando* y los súbitos acentos combinados con pausas.

Además, cabe mencionar que la música vocal pasa a un segundo plano dando lugar al desarrollo de la música instrumental ya sea en música sinfónica al sentar las bases de la moderna orquestación o en música de cámara ampliando en gran manera el repertorio.

5.2.3 Organología

- **Guitarra**

Es un instrumento de cuerda pulsada pariente del laúd, cuyo origen se remonta aproximadamente a la Edad media y su procedencia es incierta. “No se sabe si la guitarra es un instrumento europeo o si la introdujeron los árabes en la Europa Medieval”²⁰. Además, se advierte que “...ya en el siglo XII existía una guitarra de origen árabe-persa, denominada *guitarra morisca* y una *guitarra latina* derivada de la viola, con cuatro cuerdas dobles”²¹.

Es conocido que la guitarra ha tenido un proceso evolutivo a lo largo de la historia, sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XV y principios del siglo XVI que surgió un instrumento reconocible como un prototipo de la guitarra moderna la cual contaba solo con cuatro o cinco cuerdas dobles de tripa, con una caja poco profunda, un diapasón plano, trastes móviles de tripa y clavijas de madera, pareciéndose mucho al laúd y a la vihuela; era utilizada con una técnica similar a estos instrumentos y eran mucho más pequeñas que las actuales. En el siglo XVII y XVIII, esta guitarra pasa a denominarse *guitarra barroca* y continuó utilizándose

²⁰ SADIE, Stanley. Diccionario Akal/ Grove de la Música. España, 1993. P. 412.

²¹ NAVARRO, Joaquín. Auditorium: Cinco siglos de Música Inmortal. En: Diccionario de la Música. España, 2004. P. 253.

primordialmente en la música popular. Actualmente, sobrevive en algunas culturas como la hispánica y la lusa. “Las guitarras barrocas aparecen ricamente decoradas. Durante el siglo XVII se publicaron muchos métodos de guitarra, que a menudo contenían solos y suites de danza, y en buena parte de ellos la notación de los acordes de la mano izquierda utilizaban un sistema alfabético. El repertorio publicado con arias italianas con acompañamiento de guitarras fue inmenso”²². Tras la búsqueda de una guitarra con mejores cualidades tanto sonoras como técnicas a la hora de la ejecución, la mayoría de los constructores de la época abandonaron el encordado doble para adoptar el modelo moderno del siglo XVIII de seis cuerdas sencillas. Además, los trastes móviles de tripa fueron reemplazados por trastes fijos (metal, marfil o ébano) que alargaron el diapasón ampliando el registro del instrumento. El Grove de la música complementa:

A finales del siglo XVIII, la tablatura se sustituyó, primero en Francia, por el pentagrama, empezaron a usarse cuerdas simples en vez de dobles y se añadió una sexta cuerda. A principios del XIX otros cambios establecieron la forma de la que derivó la guitarra moderna. Las clavijas mecánicas sustituyeron a las de maderas, los trastes fijos (de marfil o ébano, luego de metal) a los de tripa y se impuso el fondo plano²³.

Alrededor de esta misma época, compositores como el español Fernando Sor, y los italianos Mauro Giuliani y Ferdinando Carulli, quienes se trasladaron a París, centro guitarrístico en Europa, aportaron prominentemente al repertorio del instrumento incluyendo conciertos, obras de cámara, estudios y piezas fáciles

²² NAVARRO, Joaquín. Auditorium: Cinco siglos de Música Inmortal. En: Diccionario de la Música. España, 2004. P. 253.

²³ SADIE, Stanley. Diccionario Akal/ Grove de la Música. España, 1993. P. 412.

caracterizados por su elegancia y vivacidad; esto amplió el alcance de la guitarra elevando su estatus en los dominios de la expresión musical.

A principios del siglo XX, el guitarrista español Andrés Segovia logró hacer de la guitarra un instrumento respetado de concierto e inspiró a diversos compositores. También introdujo nuevas técnicas y sonoridades influenciadas por la música folclórica, el flamenco y el jazz. “No es raro, pues, que muchos compositores contemporáneos hayan escrito para guitarra, en vista de una interpretación por parte de Segovia. [...] Muchos otros, contribuyeron al enriquecimiento de la literatura moderna de la guitarra, varios de ellos dentro del estilo español, otros dentro del estilo y culto de su país”²⁴.

La guitarra actual adquiere su forma y tamaño con el constructor español Antonio de Torres Jurado (1817 – 1892) quien la hace más grande y fija la longitud de las cuerdas en 65 cm. Esta guitarra también puede llamarse guitarra clásica, guitarra española o guitarra acústica, contando esta con un diapasón normalmente con 19 trastes de metal, seis cuerdas de nylon, un clavijero y una caja de resonancia en forma de ocho construida en madera. Su afinación normal, del sonido más grave al más agudo es Mi₂, La₂, Re₃, Sol₃, Si₃, Mi₄.

- **Piano**

Es un instrumento de teclado descendiente del clave o clavecín, también conocido como *pianoforte*, en el que las cuerdas en lugar de ser pulsadas (como en el clave) o percutidas por medio de palancas (como en el clavicordio) son percutidas por martillos rebotantes. Su aparición data en el año 1711 con la invención del

²⁴ TÁLAMON, Gastón O. Historia de la Música: del siglo XVIII a nuestros días. En: Manuales Musicales. Argentina, 1999. P. 132.

constructor italiano de instrumentos Bartolomeo Cristófori en Florencia, sin desmeritar esto los aportes posteriores de otros constructores en Italia, Francia y Alemania. Tálamon argumenta que:

En 1711, Bartolomeo Cristófori dio a conocer en Florencia su “*gravecembalo con piano e forte*”; y el mismo año, en Roma, un monje inglés llamado Wood, presentó un “*forte-piano*”; en París, en 1716, Marius ideó el “*clave con mazos*” y el año siguiente el alemán Schöter hizo lo propio con su “*hammerclavier*”. Por más que el instrumento inventado por Cristófori fuera el más perfecto, se impuso el del alemán porque un fabricante de órganos Gottfried Silbermann lanzó al mercado dicho hammerclavier en 1726²⁵.

A comienzos del siglo XVIII, los principales instrumentos domésticos de teclado eran el clavicordio que contaba con cualidades expresivas debido a que su mecanismo permitía una pequeña diferenciación entre sonidos suaves y fuertes, y el clavecín, el cual poseía mayor volumen y brillo, pero su intensidad solo podía graduarse por medios mecánicos externos. Naturalmente, estos instrumentos declinaron debido a la necesidad que surge por tener uno que reuniera tanto las cualidades expresivas del clavicordio como la fuerza sonora del clave.

Del primer piano fabricado por Cristófori se dice que:

En este instrumento, los sonidos eran producidos mediante martillos recubiertos de cuero que percutían las cuerdas (en lugar de pulsarlas

²⁵ TÁLAMON, Gastón O. Historia de la Música: del siglo XVIII a nuestros días. En: Manuales Musicales. Argentina, 1999. P. 48.

como las púas del clave) y se podía controlar la dinámica según la fuerza con que se presionaban las teclas. Tenía dos cuerdas por cada tecla (para añadir resonancia), un mecanismo de *escape* (que hace que el martillo después de golpear la cuerda se separe de ella inmediatamente dejándola vibrar) y apagadores para silenciar los sonidos cuando se sueltan las cuerdas. El registro de los instrumentos de Cristófori variaba entre cuatro octavas y cuatro octavas y media²⁶.

Con el paso del tiempo, el mecanismo del piano fue objeto de numerosos cambios que buscaron perfeccionar la obra de Cristófori, además de que aparecen varias formas de construcción de este. Johannes Zumpe introduce el piano cuadrado con el propósito de evitar que, a causa de la alta tensión de las cuerdas, la caja de resonancia se curvara. Con este piano, nace el mecanismo inglés de acción simple, y más tarde, el mecanismo inglés de doble acción. Casi simultáneamente, en Austria y Alemania se desarrolló un mecanismo mucho más simple conocido como mecanismo vienés, el cual tenía mayor flexibilidad, sensibilidad y sonoridad. Se construyen también algunos pianos con las cuerdas posicionadas verticalmente conocidos como pianos “piramidales” en los que las cuerdas estaban ubicadas en un armazón en forma de triángulo isósceles. Por otro lado, el rango del piano fue extendiéndose de las cuatro octavas de Cristofori, a cinco en la época de Mozart y seis hacia 1794.

A finales del siglo XVIII, nace en Inglaterra y Norteamérica la idea de utilizar un marco de hierro de una sola pieza que soportaran la tensión de las cuerdas por constructores como Alpheus Babcock, quien patentó su invención en 1825. En el

²⁶ BENNETT, Roy. Léxico musical. En: Diccionarios para la enseñanza. España, 2003. P. 232.

siglo XIX se introducen pianos con armazones rectangulares altos y cuerdas diagonales como el piano de “cabaña”, construido por Robert Wornum en 1811, el cual es el verdadero precursor del piano vertical moderno. Este último surge a causa de que los pianos de la época eran muy pesados y ocupaban mucho espacio para una casa lo cual limitaba su popularidad. “[...] pero el camino adecuado parece ser más bien de un instrumento de proporciones reducidas, el piano vertical que Matthias Müller comienza a construir en los primeros años del XIX, abriendo a este instrumento el mercado inagotable de la música doméstica a gran escala”²⁷.

En el siglo XX, se difunde el piano de cola moderno por firmas constructoras como Steinway, Bechstein y Blüthner en Alemania, el cual consta de seis elementos principales: arpa de cuerdas agrupadas de a dos o tres (excepto el extremo grave con solo una); el gran bastidor metálico que soporta la enorme tensión de las cuerdas; la tabla armónica de madera sin la cual los sonidos serían débiles o vagos; la caja de madera que contiene todos los elementos mencionados; la parte funcional que comprende las teclas (normalmente 88), los martillos y los mecanismos que los accionan; y finalmente, los pedales que controlan la prolongación del sonido y su intensidad a través de los apagadores que desde la época de Cristófori fueron evolucionando.

5.2.4 Ferdinando Carulli

Fue un compositor y guitarrista italiano considerado uno de los mejores profesores de la historia de la guitarra, nacido en Nápoles en 1770 y fallecido en París en 1841. Inició su carrera musical estudiando teoría y violoncello bajo la tutela de un sacerdote. Alrededor de sus 20 años, descubrió la guitarra y se dedicó por

²⁷ PESTELLI, Giorgio. Historia de la Música: la época de Mozart y Beethoven. Italia, 1999. P. 163.

completo a ella el resto de su vida. Debido a la escasez de maestros de guitarra en su ciudad natal, se vio obligado a desarrollar su propia técnica y estilo en el instrumento. *“Although the guitar was extremely popular in Italy at that time, there were very few serious teachers of the instrument”*²⁸. Carulli se destaca por haber sido el primero en publicar exitosamente el primer método completo para guitarra clásica llamado “Armonía Aplicada a la guitarra” en 1825, el cual permanece hasta la actualidad como material didáctico para la enseñanza de la guitarra.

Con el transcurso del tiempo, se convirtió en un gran intérprete y virtuoso de la guitarra abriéndole esto paso para realizar tours por Europa. Tras un muy exitoso concierto en París, decide mudarse a la capital de Francia en 1808, la que en ese entonces era el centro de aficionados de la guitarra, factor que aumentó su popularidad, junto a otros guitarristas de la época como el madrileño Dionisio Aguado, el francés Napoleón Coste y el florentino Matteo Carcassi, ocasionalmente su rival hasta 1823 con la llegada del barcelonés Fernando Sor. “El siglo XVIII contó con numerosos compositores para la guitarra [...]; en Italia, Carulli, Carcassi y Guiliani; [...] Los tres compositores italianos nombrados, fueron los más talentosos, bien que, para agradar a los gustos del público, cayeran, en más de un caso, en virtuosismo reñido con la música”²⁹.

Dentro de su historial compositivo, se conocen cerca de 400 piezas que se han utilizado como métodos de perfeccionamiento para la técnica de la guitarra, encontrando entre ellas conciertos, cuartetos, tríos, dúos, fantasías y variaciones. Carulli es reconocido por haber sido el primero en realizar ejecuciones artísticas

²⁸ SUMMERFIELD, Maurice J. The Classical Guitar: Its Evolutions, Players and Personalities since 1800. Quinta Edición. Inglaterra, 2002. P.69.

²⁹ TÁLAMON, Gastón O. Historia de la Música: del siglo XVIII a nuestros días. En: Manuales Musicales. Argentina, 1999. P. 130.

con este instrumento aportando en gran manera al surgimiento del interés en la guitarra, y fomentando el florecimiento de guitarristas virtuosos.

In 1810, he wrote his comprehensive method for guitar (Op. 27). Originally published by Carli of Paris, it became one of the standard instruction books for guitar. [...] In 1825, Carulli wrote L'harmonie appliquée et la guitare, a skillful work on the art of accompaniment, and the first of its kind. He published more than four hundred compositions for the guitar, including studies, concerti, several trios for guitar, flute and violin, trios for three guitars, and many compositions for two guitars and guitar and piano. All these compositions are characterized by their richness of harmony and elegance of form³⁰.

Su enorme trayectoria no solo destaca por los acontecimientos anteriores, sino porque fue el primer guitarrista en crear escuela, además, trabajó en conjunto con el constructor y guitarrista francés René Lacote para rediseñar y perfeccionar la sonoridad del instrumento.

5.2.5 Friedeman Riehle

Director alemán nacido en 1959 en Stuttgart. Comienza su carrera artística a temprana edad recibiendo clases de violín y posteriormente se dedica a estudiar guitarra clásica en su ciudad y dirección de orquesta en la Academia *Meistersinger* en Nuremberg, donde, siendo aún estudiante, dirigió por primera vez una ópera con “Oberon” de Carl Maria von Weber. En 1995, participó en la fundación de la orquesta filarmónica de Praga.

De Riehle se destaca que, en 1997, para hacer de la música sinfónica un

³⁰ SUMMERFIELD, Maurice J. The Classical Guitar: Its Evolutions, Players and Personalities since 1800. Quinta Edición. Inglaterra, 2002. P.69.

“performance” más ameno al público, especialmente para las nuevas generaciones, decide reducir la duración de algunos movimientos en las sinfonías de compositores como Anton Bruckner y Gustav Mahler a piezas de aproximadamente siete minutos. Este cambio inspiró a otros directores a hacer lo mismo.

5.2.6 Forma Musical

El concepto de forma nace en el período del Barroco y se estandariza como aspecto fundamental de una obra en el período del clasicismo. Se entiende por forma musical como la estructura y el diseño que posee una composición de modo que la defina y al mismo tiempo la diferencie de otras. Históricamente, cuando un compositor hablaba de la forma de su obra podía referirse tanto a los aspectos genéricos como a los aspectos estructurales de la misma. El objetivo de la forma a lo largo de la historia ha sido establecer prototipos que sirvan como moldes para el arte de componer, los cuales se fundamentan en pequeños motivos, frases y temas que van creando un sistema más complejo. “Al hablar de forma se puede entender, por una parte, la manera en que está constituida cualquier obra musical y, por otra, los diferentes modelos de tipos formales existentes. En la expresión forma musical se unen tres factores: sonido, ordenación del mismo y contenido musical”³¹. A pesar de que mediante diferentes combinaciones podrían aparecer una enorme variedad de formas, son seis las que se consideran principales: *forma binaria simple*, que está dividida en dos secciones y el contraste se halla en el cambio de tonalidades; *forma ternaria simple*, que se caracteriza por estar dividida en tres secciones (A-B-A o A-B-A') teniendo la última la posibilidad de ser exacta a la primera o con variaciones; *forma sonata*, siendo esta una elaboración de la

³¹ SALVAT, Juan. Musicalia. En: Enciclopedia y guía de la música clásica. Tomo 2. España, 1987. P. 464.

forma binaria simple en la cual se encuentra una modulación entre la primera y la segunda sección para regresar al final a la tonalidad principal (exposición, desarrollo y recapitulación o reexposición); *forma rondó*, considerada como una extensión de la forma ternaria simple donde después de uno o más pasajes intermedios, reaparece el primer tema (A-B-C-A o A-B-A-C-A-D-A); *tema con variaciones*, el cual es conocido como una de las formas instrumentales más primitivas y consiste en presentar un tema en su forma más simple para, a lo largo de la obra, repetirse con importantes modificaciones (cada una de ellas será una variación; *la fuga*, que es una forma de composición contrapuntística fundamentada en procedimientos “imitativos”.

Como resultado de las múltiples combinaciones, han surgido grandes formas musicales como la sonata, el preludio, la suite, el concierto, entre otras, que denotan tanto una estructura que se ha construido a lo largo del tiempo como un género musical particular que, a su vez, ha evolucionado.

Existe una gran similitud entre los conceptos de “forma” y de “género”, llegándose, a veces, a superponer; por ejemplo, la sonata es a la vez un género y una forma, pero la sinfonía es solo un género ya que su forma es la de la sonata. Esto es debido a que, al transcurrir de los años, determinados géneros consiguieron gran popularidad entre los compositores, llegándose a convertir en verdaderos prototipos para el músico, siendo este el caso, por ejemplo, del canon, el lied, la sonata, la fuga y la variación, formas que se encuentran en multitud de obras que no llevan tal título³².

Por lo anterior, se puede concluir que etimológicamente existe una ambigüedad al

³² SALVAT, Juan. Musicalia. En: Enciclopedia y guía de la música clásica. España, 1987. P. 465.

momento de categorizar ciertas composiciones ya que pueden presentar tanto características de forma como de género.

- **Concierto**

Composición instrumental de importantes dimensiones pensada en el diálogo entre uno o varios instrumentos solistas y la orquesta. El término "concerto" aparece a finales del siglo XVI derivado etimológicamente de dos palabras latinas: *conserere*, que designa consentimiento y acuerdo; *concertare*, que indica lucha y oposición. El concierto como forma musical tiene como antecedente las aportaciones de Giovanni Gabrieli como "la canzon da sonar", obra para un conjunto de voces e instrumentos que se unían para dar una sonoridad homogénea y armoniosa. "El término concerto se empleó por primera vez para designar composiciones vocales apoyadas por un acompañamiento instrumental de órgano para distinguir tales piezas de las de estilo entonces en boga de música vocal sin acompañamiento (a capella). A esta categoría pertenecen los *concerti ecclesiastici* de Andrea y Giovanni Gabrieli (1587)"³³.

Con la evolución de la música instrumental y las formas, aparece el *concerto grosso* a finales del siglo XVII con los compositores Stradella, Corelli y Torelli, siendo este último quien estableció la forma normal del concierto barroco en tres movimientos (rápido-lento-rápido). En el concierto grosso, un pequeño grupo de instrumentos con carácter solista llamado concertino, dialoga con una formación más grande llamada tutti. "En el concerto grosso se establece la contraposición de dos bloques instrumentales: por una parte, el grupo de solistas virtuosos (concertino), capaces de ofrecer novedades interpretativas y por otra, el conjunto orquestal (tutti o ripieno), integrado por los maestros que aún no estaban

³³ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. Inglaterra, 1984. P. 116.

capacitados para actuar en solitario"³⁴. Este modelo fue cultivado y desarrollado por importantes compositores como Vivaldi, Haendel y Bach, hasta que cae en desuso a mediados del siglo XVIII con la llegada de la forma sonata clásica. Poco tiempo después aparece el concierto para solista basado en la oposición dialogante, aunque, a diferencia del concierto grosso, es solo un ejecutante quien tiene el papel de solista, y no un grupo, el que se enfrenta a la orquesta teniendo como objetivo imprimir un carácter espectacular debido al interés que se le da al virtuosismo.

A finales del siglo XVIII, el periodo clásico con Mozart realiza cambios en la estructura del concierto para solista, estableciendo una forma casi definitiva con algunas excepciones que confirman la regla: primer movimiento, rápido y generalmente en forma sonata, con la peculiaridad de que se suele intercalar una cadencia (escrita o improvisada) para que el solista de una demostración de su virtuosismo y talento; segundo movimiento, de tiempo lento en forma lied o tema con variaciones; y tercer movimiento, de tiempo rápido en forma rondó.

La cadenza era una característica importante que ofrecía al solista gran oportunidad de lucir su habilidad para inventar y salvar dificultades técnicas. El silencio respetuoso de la orquesta en este punto concentra la atención del público en el solista, lo que imprime al concierto de fines del siglo XVIII y del XIX un espíritu totalmente distinto del espíritu del concierto de comienzos del siglo XVIII (concierto grosso)³⁵.

³⁴ SALVAT, Juan. Musicalia. En: Enciclopedia y guía de la música clásica. Tomo 1. España, 1987. P. 290.

³⁵ SCHOLLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música. Argentina, 1984. P.323.

Así como ocurre en las demás formas, estructuras y géneros musicales, el romanticismo, a partir de Beethoven, ampliará y desarrollará las características del concierto.

5.2.7 Reducción

Procedimiento que consiste en la transformación de una obra originalmente destinada para un gran conjunto musical (por lo general, formato orquestal), a solo un instrumento como puede ser el piano, el órgano, la guitarra, el arpa o el acordeón, buscando de esta manera simplificar el acompañamiento orquestal. En la historia de la música, se conoce que durante el siglo XVI ya existían composiciones polifónicas vocales o instrumentales que fueron adaptadas para un instrumento de teclado. En consecuencia, en el periodo clásico-romántico las reducciones de orquesta se popularizaron en gran manera con el objetivo de poder difundir la música para grandes grupos instrumentales en reuniones más pequeñas. Esto ocurre principalmente con sinfonías y arias de óperas exitosas.

La mayoría de reducciones de orquesta son realizadas para piano lo cual es ideal para llevar a cabo ensayos corales o para solistas, con el fin de no tener la necesidad de convocar a toda la orquesta o en su defecto, otorgarles la posibilidad a los músicos de no depender de un formato tan grande para poder interpretar una obra de grandes dimensiones.

La tendencia de la realización de reducciones a piano solo no es algo nuevo. [...] Probablemente la reducción a piano solo de una partitura de orquesta o conjunto de instrumentos haya surgido con la función utilitaria en obras de gran magnitud: simplificar la logística y reducir el presupuesto económico para realizar ensayos. Es decir, siempre ha resultado más sencillo ensayar una ópera o un oratorio con un pianista

que con una orquesta. Así, puede resultar bastante lógico que los primeros transcriptores que elaboraron reducciones para piano o instrumentos de tecla solo, hayan sido los mismos autores de las obras³⁶.

Al realizar una reducción para piano u otro instrumento es fundamental que, a través de la interpretación del mismo, la obra sea reconocible y no pierda su esencia, para lo cual es necesario hacer una condensación de las líneas melódicas y armónicas sin dejar de lado los aspectos estilísticos y técnicos como los fraseos y las articulaciones particulares de cada periodo. Sherman al presentar el término agrega: “Cabe destacar el empleo de la palabra *síntesis* y no *sustituto*, pues el piano se utiliza en lugar de orquesta solamente cuando se trata de composiciones con solista(s) [...] La función de este instrumento es reunir la mayor cantidad posible de elementos sonoros de la creación original, haciendo uso de todos los recursos técnicos y mecánicos al alcance la posibilidad del intérprete”³⁷.

5.2.8 Armonía tonal o funcional

El concepto de armonía tonal como se entiende hoy en día designa la formación, encadenamiento y función de los acordes, los cuales son la reunión de notas que suenan simultáneamente, es decir, la armonía percibe la música desde un punto de vista vertical, diferenciándose así de la melodía que es el aspecto horizontal (sucesión de notas en diferentes alturas). Esta mirada vertical del término queda asentada definitivamente en el Tratado de Armonía de J.P. Rameau (1722). “La

³⁶ SHERMAN YEP, Arturo. SALIERI: Siete oberturas de óperas. En: Transcripciones de conciertos para piano. México, 2012. P. 5.

³⁷ SHERMAN YEP, Arturo. SALIERI: Siete oberturas de óperas. En: Transcripciones de conciertos para piano. México, 2012. P. 5.

armonía es el arte de la combinación simultánea de sonidos y del encadenamiento lógico de estas agregaciones sonoras -acordes-, que las pone en movimiento y les da vida”³⁸. Este concepto tiene su origen con la llegada de la tonalidad a finales del siglo XVII, la cual jerarquiza de manera funcional cada sonido de la escala mayor o menor y los acordes que se forman a partir de los mismos buscando equilibrio o estabilidad entre ellos para relacionarlos con un centro de atracción denominado-tónica. “Llamamos *tonalidad* a un conjunto de sonidos constitutivos de un sistema, en el cual uno de ellos, llamado *tónica*, desempeña la función de centro o polo hacia el que tienden los demás”³⁹. Por lo anterior, es más preciso hablar de *armonía funcional* sin que esto distorsione el término inicial. Como consecuencia de este nuevo sistema, las tonalidades adquirieron relaciones entre ellas lo que permitió desarrollar nuevas funciones armónicas para los acordes que abrieran paso a las progresiones modulantes, es decir, pasar de una tonalidad a otra en medio del discurso musical haciendo uso del sistema cromático modulante y los acordes en común. Zamacois, en su tratado de Armonía, explica: “se puede modular estableciendo un proceso modulante que asiente y estabilice la nueva tonalidad de una manera clara y satisfactoria, y puede hacerse sin que sea así, asomándose tan solo al nuevo tono para salir de él inmediatamente. En el primer caso la modulación suele denominarse definitiva, y pasajera, en el segundo”⁴⁰.

- **Cadencia**

Se le llama cadencia al enlace armónico que determina el final de una frase o sección definiendo la tonalidad de esta. También se puede definir como el

³⁸BLANES, Luis. Teoría y Práctica de la Armonía Tonal: Los acordes de cuatro y cinco sonidos. España, 1992. P.9.

³⁹HAMEL, Fred. Enciclopedia de la Música, Tomo 1. España, 1970. P.34.

⁴⁰ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonía: Libro 1. España, 1992. P.193.

movimiento armónico que da resolución a una disonancia llevando la frase o sección a un estado de reposo. De acuerdo con algunas definiciones del diccionario, una cadencia es un “punto de reposo que marca el final de una frase o sección de una pieza musical, Es un medio importante de establecer o confirmar la tonalidad y sirve también como signo de puntuación musical (equivalente musical de la coma, el punto y en algunos casos la exclamación) Esencialmente una cadencia consiste en la progresión de dos acordes”⁴¹.

Existen tres principales tipos de cadencia que son:

- ✓ Cadencia auténtica: cuando un acorde de dominante resuelve a un acorde de tónica.
- ✓ Cadencia rota: cuando a un acorde de dominante resuelve a una función armónica diferente de la tónica.
- ✓ Cadencia plagal: cuando un acorde de subdominante resuelve a un acorde de tónica.

● **Acordes de sexta**

Según los tratados clásicos de armonía, los acordes de sexta o “acordes errantes” llamados así por hacer uso de notas que no pertenecen a la tonalidad, surgen como resultado de “sensibilizar” cromáticamente dos sonidos de una subdominante lo que les da una apariencia de acorde de paso. Schoenberg, en su tratado de Armonía, agrega: “Los acordes errantes, habitualmente, al presentarse, por decirlo así, en sociedad, dan al carácter de la armonía un cierto colorido. [...] Está claro que la aparición en gran número de acordes alejados de la tonalidad favorece la fundamentación de un nuevo concepto unificador: la escala

⁴¹ BENNETT, Roy. Léxico musical. En: Diccionarios para la enseñanza. España, 2003. P.45.

cromática”⁴². Los más conocidos hoy en día son el acorde de sexta napolitana, que ocurre en tonalidad menor y se define como el segundo grado de la misma con la fundamental rebajada; y los acordes de sexta aumentada los cuales tienen en común ese intervalo característico que se encuentra entre el bajo y una de las voces superiores. Estos últimos reciben el nombre de italiano, francés, alemán o suizo según la disposición y alteración con el que sea utilizado, terminología introducida por John Wall Calcott (Inglaterra) en 1806.

⁴² SCHOENBERG, Arnold. Tratado de Armonía. España, 1974. P.292.

6. Metodología

Para la realización de este proyecto se adopta una metodología de carácter cualitativo y descriptivo ya que lo que se busca es identificar y describir las características principales de la obra y los elementos que la componen. Específicamente, se resaltarán los aspectos armónicos y morfológicos. Para una mejor comprensión de la metodología, esta se dividirá en dos partes: la metodología utilizada por las investigadoras desde el principio hasta el presente para desarrollar el proyecto y la que se utilizará en el futuro para llevar a cabo el análisis musical y organizar los resultados a través de las actividades propuestas.

6.1 Metodología de las investigadoras

Cuando se inició el proceso de formación profesional en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, se comenzaron a recolectar una serie de conceptos musicales necesarios para la formación integral del músico a través de asignaturas como Lenguaje Musical, Estructuras Musicales e Historia de la Música. A partir de esto, no solo se construyó una base sólida de conocimientos, sino que también surgió una línea de criterios e ideas direccionadas hacia el planteamiento del presente anteproyecto. Sin embargo, no fue hasta que se cursó la asignatura de Análisis Musical, que se visualizó en un panorama más grande lo que se requiere para analizar una obra.

Por otro lado, gracias al tiempo de aprendizaje que las investigadoras compartieron, al compañerismo y al buen trabajo en equipo a lo largo de la carrera, se decide realizar el proyecto en conjunto. En consecuencia, para lograr identificarse equitativamente con el trabajo, se escogió el primer movimiento del Petit Concierto en Mi menor Op. 140 para guitarra y piano como reducción de orquesta adaptado por Friedman Riehle del compositor Ferdinando Carulli, el cual

incluye los instrumentos que ambas dominan de acuerdo a su trayectoria instrumental en la Escuela de Música, siendo estos los mencionados anteriormente.

Ya en la construcción del anteproyecto como tal, las asesorías recibidas en la asignatura de Investigación I y II llevaron a definir poco a poco cada una de las ideas a desarrollar de una manera coherente, siendo así mismo orientadas a buscar proyectos similares que dieron un bosquejo de lo que se quiere alcanzar y a realizar la respectiva investigación y contextualización de los elementos y sucesos que intervienen en la música clásica. Lo anterior se realizó por medio de visitas a la biblioteca y consultas electrónicas, las cuales proporcionaron nuevos conceptos y reforzaron los conocimientos previos a través de lecturas relacionadas con el tema.

6.2 Metodología del análisis

Para desarrollar el análisis del primer movimiento del concierto, en primera instancia se realizará la transcripción digital de la obra debido a que el material con el que se dispone se encuentra en mal estado lo cual imposibilitaría presentar de manera ordenada y estética los resultados del análisis; para esto se hará uso del programa de notación musical y edición de partituras conocido como Finale V.14 (MakeMusic, Inc., a Minnesota Corporation; Office de Microsoft Corp.). Sin más preámbulo, se proseguirá a realizar el análisis como tal, iniciando con el aspecto morfológico en el que se entenderá su estructura y sus características principales de acuerdo al periodo y la forma musical en el que fue compuesto. Continuando con el aspecto armónico, se señalarán las funciones que cumplen cada uno de los acordes encontrados en la obra y se especificarán aquellos momentos importantes en la armonía en los que el compositor utiliza de manera precisa los recursos más destacados del clasicismo. Para constatar de manera

digital lo anteriormente mencionado, también se dispondrá del programa Finale y, además, Excel (Microsoft Office Professional Plus 2010; Microsoft Corporation).

- **Técnicas de recolección de datos**

Las estrategias que se utilizarán para recolectar la información necesaria a la hora de realizar el análisis, será la realización conversaciones formales y pertinentes con el director del proyecto, el cual guiará y ayudará al desarrollo del proyecto.

A continuación, se presenta un diagrama de círculos en el cual se muestra por etapas la metodología de las investigadoras



7. Actividades propuestas para la elaboración del proyecto

De acuerdo con los momentos mencionados en la metodología, en la siguiente tabla se plasmarán las actividades específicas a realizar para llevar a cabo el análisis musical.

No.	Actividad	Descripción	Objetivo
1	Elección de la obra.	Se eligió el Primer Movimiento del Petit Concerto en mi menor Op. 140 para guitarra y piano como reducción de orquesta adaptado por Friedman Riehle del compositor Ferdinando Carulli.	Identificar la materia prima con la cual se desarrollará el análisis musical.
2	Transcripción de la obra.	Se digitalizará la obra a analizar con el programa Finale v.14.	Tener a disposición el formato digital de la obra para presentar los resultados de manera ordenada y estética.
3	Realización del análisis morfológico.	Se identificarán todos los aspectos estructurales destacados en la obra. (forma, secciones, temas,	Conocer la manera en la que el compositor concibió la obra estructuralmente y constatar si fue fiel a las características del

		frases, motivos).	concierto clásico.
4	Realización del análisis armónico.	Se identificarán las regiones tonales y las funciones que cumplen los acordes encontrados en la obra.	Conocer los recursos armónicos empleados en la obra.
5	Investigación y selección de método.	Se buscarán modelos de recolección de resultados de otros análisis musicales.	Establecer un método efectivo para la presentación de los resultados.
6	Organización de los resultados	Se agruparán los resultados de ambos análisis de manera formal, ordenada y coherente.	Presentar los resultados de tal manera que se facilite al lector la comprensión de los mismos.
7	Reuniones con el director de proyecto.	Se establecerán citas específicas para recibir orientación en los pasos a seguir en el desarrollo del análisis.	Realizar el proyecto de una manera integral desde el punto de vista analítico y musical. Resolver dudas.

8. Descripción de los resultados

Al analizar el primer movimiento del Petit Concierto en Mi menor para guitarra del compositor Ferdinando Carulli se esperaba que la forma sonata, forma característica del periodo clásico en el primer movimiento de un concierto, estuviera presente y definida a lo largo del mismo. Sin embargo, tras haberse analizado se logró identificar que las secciones principales de la forma sonata – exposición, desarrollo, reexposición – no se encuentran presentes en el primer movimiento, por lo cual se puede inferir que el compositor procede en este concierto de manera inusual al haber pospuesto el desarrollo y la reexposición ubicándolos en el segundo y tercer movimiento; por esta razón es que se considera que este concierto está compuesto como una *macroforma*. Esto último fue hallado debido a que en el final del primer movimiento no se presentan nuevamente los temas principales (reexposición) ni se concluye con el regreso a la tonalidad principal de Mi menor, sino que, posteriormente, se encontraron estos elementos en el tercer movimiento.

A continuación, se presenta una tabla en la que se condensan los resultados obtenidos del análisis del primer movimiento, ubicando los elementos característicos y relevantes del mismo. Es decir, la esencia de esta tabla es dar delimitación a los parámetros y/o aspectos morfológicos y armónicos que crean el discurso musical, el cual se reconoce por presentar un inicio, un desarrollo y un final en la sección. Para ello se utilizarán las filas para categorizar los elementos importantes que son los temas, puentes, episodios, coda, regiones tonales, cadencias y acordes alterados, y las columnas se utilizarán para señalar las agrupaciones de compases en las que se encuentran dichos elementos. En general, el primer movimiento del concierto es un Allegro que se desarrolla alrededor de la tonalidad de Mi menor.

Posteriormente a la presentación de la tabla, se describirán de manera detallada cada una de las partes señaladas en ella por medio de capítulos y, finalmente, en el último capítulo se hablará de manera general acerca del segundo y tercer movimiento con el objetivo de dar un bosquejo del concierto en su totalidad, evidenciando así lo que se dijo anteriormente acerca de la aparición inusual de las dos secciones faltantes de la forma sonata - desarrollo y reexposición- en estos movimientos.

Un aspecto importante que resaltar es que a lo largo de la descripción de resultados se hará mención del piano como instrumento encargado de representar a la orquesta (*tutti*).

PRIMER MOVIMIENTO EXPOSICIÓN										
Compás	1-17	17-33	34-45	45 -70	71 -86	86-93	94-115	116-138	139-179	179-196
Temas	A (tutti)		B		A' (solista)			B'		
Puente		Puente modulante				Puente de transición				
Episodio				Episodio para la recapitulación			Episodio Solista (momento virtuoso)			
Cadenza										
Coda										Coda
Región Tonal	Em		G a partir del compás 26		Em		G			
Cadencias relevantes			Para ir a G $K_{6/4} - V_7 - I$ (29-34)		Para adena a Em $V - I - i_6 - iv - V - V_7 - I$ (44-45) Para reiterar Em $Iv - i_6/4 - V - i$ (64-65)		Cadencia rota para ir a G $V - III$ (93-94)		Semicadencia para finalizar $I-V- I-V$	
Acordes alterados					Alemán (51,59)				Precadencial, séptima de dominante (150, 168)	

Debido a que este concierto está diseñado como una macroforma de la sonata, lo que pretende mostrar este cuadro es que el primer movimiento es donde se ubica la primera sección de una sonata denominada Exposición.

8.1 Primer movimiento

- Tema A (*por tutti*)

El piano da inicio al concierto con la exposición del *tema A*, el cual se presenta desde el compás número 1 hasta el compás número 17. Este tema tiene un carácter masculino con un aire majestuoso y/o impetuoso. Como elemento característico, se encuentra que sus motivos melódicos son anacrúsicos.

Su región tonal es Mi menor y está dividido en dos frases de 8 compases cada una. La primera frase utiliza un enlace armónico de tónica – dominante ($i - V_7$) y la segunda frase la siguiente progresión: tónica- dominante de la subdominante – subdominante ($i - V_{6/5} - iv$) y en medio, como elemento armónico a resaltar, en los compases 12 y 13, se encuentra una cadencia rota: cadencial – dominante – sexto grado ($K_{6/4} - V_7 - VI$).



Ilustración 1 Fragmento de la primera frase del tema A



Ilustración 2 Cadencia rota en la segunda frase del tema A

- **Puente modulante**

Este puente inicia a partir del compás 17 y concluye en el compás 33. Presenta material melódico nuevo que contrasta con los temas principales y, además, tiene la función de realizar una transición armónica entre el *tema A* y el *tema B*, la cual permite la modulación entre la tónica Mi menor y su relativa mayor, Sol mayor; el puente está dividido en tres frases de 6 compases cada una de las cuales las dos primeras se desarrollan en Mi menor y la tercera en Sol mayor. El compositor realizó dicha modulación en el compás 27 a través de una relación armónica conocida como “*homónimo*”, la cual consiste en cambiar el modo de determinado acorde. En este caso, se utiliza el homónimo del cuarto grado, convirtiendo esta subdominante menor en dominante de la dominante de la relativa mayor; la progresión modulante entonces es la siguiente: subdominante de la tónica - dominante de la dominante de la relativa mayor - dominante de la relativa mayor y relativa mayor, quien ahora será la nueva tónica ($iv_6 - V_{6/5}/V - V7/I - I_{6/4}$).



Ilustración 3 Fragmento puente modulante al tema B



Ilustración 4 Progresión modulante (Am-A-D7-G)

Seguidamente, se afianza la nueva tonalidad a través de la progresión armónica de cadencial – dominante- tónica. ($K_{6/4}$ – V- I)

- **Tema B**

El tema *B* se presenta desde el compás 34 al compás 45 y se caracteriza por tener un carácter femenino con un aire dulce, el cual es contrastante con respecto al *tema A*.

A pesar de que a grandes rasgos se puede decir que su región tonal es Sol mayor, el *tema B* está constituido por una sola frase que se divide en tres semifrases de 4 compases, de las cuales las dos primeras están en dicha tonalidad y presentan los siguientes cambios armónicos: tónica – dominante del segundo grado- segundo grado- dominante – tónica (I – $V_{6/5}/ii$ - ii-V- V_7 -I); la tercera retoma la tonalidad inicial del concierto (Mi menor) a través de un cambio directo de funciones armónicas, utilizando la siguiente progresión: dominante – tónica – subdominante – dominante – tónica (V_6 - i- i_6 - iv – V_7 - i).



Ilustración 5 Fragmento tercera semifrase del tema B

- **Episodio para la recapitulación**

A partir del compás 45 hasta el compás 70, siendo aún el piano protagonista, se presenta un episodio que tiene como función reiterar la tonalidad de Mi menor y, además, de hacer entrega del discurso musical al solista para que este haga su gran entrada, quien con esta dará lugar a lo que se conoce como *recapitulación*, la cual consiste en exponer nuevamente los temas principales dados con anterioridad otorgándole al solista el protagonismo del concierto, brindando así la oportunidad de exponer, desarrollar y mostrar el virtuosismo en el discurso musical.

Este episodio se divide en dos frases de 8 compases y una de 10 compases, de las cuales se hace necesario aclarar que las dos primeras son idénticas, por lo tanto, se puede concluir que la segunda es una repetición exacta de la primera sin el uso del recurso de los puntillos de repetición. En estas dos frases es de resaltar que el bajo presenta más movimiento, incluyendo un pequeño contrapunto por imitación, elementos de articulación como el esforzando y los acentos, y elementos armónicos como el pedal en la tónica y dominantes secundarias, generando de esta manera una sensación de clímax que da como consecuencia la terminación impetuosa de la presentación de los temas que seguidamente se retomarán y desarrollarán a lo largo de la recapitulación.



Ilustración 6 Fragmento de la primera frase del episodio para la recapitulación

En cuestiones armónicas, es importante mencionar que en los compases 51 y 59 se utiliza un acorde de sexta aumentada conocido como *alemán*, el cual tiene función de precadencial, siendo este el séptimo grado de la dominante con la tercera bemol. En este caso, se trata de la dominante Si mayor y de su séptimo grado La sostenido disminuido con la tercera rebajada: la# - do - mi - sol, presentado en primera inversión (Prk₆). Este acorde *alemán* hace parte de la cadencia final de la primera y segunda frase del episodio, la cual consiste en la siguiente progresión armónica: tónica – dominante de la subdominante – subdominante – precadencial alemán – cadencial – dominante – tónica (i – V₂/iv – iv₆ – Prk₆ – K_{6/4} – V₇ – i).



Ilustración 7 Acorde de sexta aumentada (alemán)

La tercera frase aparece a partir del compás 61 al 70 y pretende reiterar la tonalidad de Mi menor por medio de dos cadencias auténticas completas (iv – K_{6/4} – V₇ – i) que generan una sensación de final para así entregar al solista su momento para recapitular los temas.



Ilustración 8 Cadencia auténtica completa

- **Tema A' (por solista)**

En el compás 71, el solista hace su gran entrada recapitulando el *tema A*, el cual presenta diversas variaciones rítmicas y melódicas por lo cual se llamará *tema A'*. Su región tonal es Mi menor y está dividido en dos frases de 8 compases cada una.



Ilustración 9 Fragmento tema A' (por solista)

Haciendo un paralelo con el *tema A*, se puede decir que armónicamente el *tema A'* hace uso de la misma progresión armónica: tónica -dominante de la subdominante- subdominante ($i - V_7/iv - iv$). Sin embargo, en la segunda frase en lugar de existir una cadencia rota, existe una cadencia plagal: subdominante – tónica ($iv - i_6$).



Ilustración 10 Cadencia plagal de la segunda frase del tema A'

- **Puente de transición**

A partir del compás 86 hasta el 93, el piano presenta un puente de transición a un episodio del solista. Este está constituido por una sola frase de 8 compases que se divide en dos frases simétricas, cada una de 4 compases. Se hace esta aclaración debido a que la primera semifrase es exactamente igual a la que se presenta en el puente modulante que unen a los *temas A y B* en la primera parte, sin embargo, la segunda semifrase presenta cambios en el material melódico como cromatismos octavados alrededor de la siguiente progresión armónica: cadencial – dominante de la dominante- dominante- ($K_{6/4} - V_{6/V} - V$) y luego continúa con dos cadencias auténticas consecutivas que confirman la tonalidad de Mi menor. El compás 92 asegura la función de la dominante Si mayor por medio del acercamiento cromático con su sensible ($la\#$) y finalmente el compás 93 concluye con la dominante seguida de un silencio con calderón, generando así un aire de tensión y expectativa hacia la siguiente sección. Este puente tiene entonces la función de conectar el *tema A'* con el episodio solista que viene a continuación.



Ilustración 11 Primera semifrase del puente de transición



Ilustración 12 Final del puente de transición al episodio solista

- **Episodio solista**

A este episodio se le ha llamado *episodio solista* debido a que es una sección en la cual el solista hace uso de recursos guitarrísticos de alta complejidad y, por esta razón, le es dado el protagonismo. Cabe resaltar que esta es la primera sección del concierto en la que ambos instrumentos intervienen simultáneamente sin embargo la intervención del piano está en un segundo plano reforzando la armonía en algunos momentos de la sección.

Inicia en el compás 94 y termina en el compás 115. Está dividido en tres frases irregulares, la primera de 8 compases, la segunda de 9 compases y la tercera de 5 compases. Debido a que la sección anterior (puente de transición) concluyó en la dominante de Mi menor se podría inferir que este episodio se desarrollará en dicha tonalidad, no obstante, el compositor decide hacer un cambio directo de tonalidad a través de la siguiente cadencia rota: dominante – tercer grado (V-III). Por lo tanto, esta sección se desarrolla en la región tonal de Sol mayor, quien es la relativa mayor de Mi menor.



Ilustración 13 Cadencia rota

La primera frase se presenta del compás 94 al compás 101. Esta utiliza recursos melódicos ornamentados del *tema B* y rítmicamente utiliza el recurso de corchea con puntillo y semicorchea del *tema A*. Armónicamente, esta frase es simple ya que solo se mueve alrededor de tónica y dominante, implementando pequeñas variaciones a través de las inversiones.



Ilustración 14 Fragmento primera frase del episodio solista

La segunda frase va del compás 102 al 110 y comienza con la siguiente progresión: dominante del segundo grado – segundo grado – dominante – tónica ($V_6/ii-II-V-I$). Posteriormente, utiliza la siguiente progresión: subdominante – tercer grado- segundo grado – tónica – segundo grado- dominante de la dominante- dominante ($IV-iii_6-ii_6-I_6-II-V_7/V-V_{6/4}$), y se caracteriza por hacer un uso constante y reiterante de arpeggios a un tempo de alta velocidad.



Ilustración 15 Fragmento segunda frase del episodio solista

La tercera frase inicia en el compás 111 y termina en el compás 115 y tiene la función de dar paso al *tema B'*. Esta frase de 5 compases, se mueve alrededor de cadencias auténticas ($V_7 - I$), terminando en el compás 115 con un arpeggio de dominante (V_7) para generar una “pregunta” que será contestada por el *tema B'*.



Ilustración 16 Fragmento tercera frase del episodio solista

- **Tema B' (por solista)**

A partir del compás 116 hasta el compás 138, con la intervención de ambos instrumentos, se hace la recapitulación del *tema B* con diversas variaciones rítmicas y melódicas, por lo cual se llamará *tema B'*. Además, tras haber presentado las tres semifrases mencionadas en *tema B*, en esta ocasión, a partir del compás 128, el compositor decide realizar una repetición inmediata y exacta de las primeras dos semifrases y seguidamente, a partir del compás 136, en lugar de presentarse la tercera semifrase, aparece una semifrase que se considera como una cuarta semifrase ya que contiene nuevo material melódico y armónico que da terminación a esta sección.

Haciendo un paralelo con el *tema B*, se puede decir que armónicamente el *tema B'* en las dos primeras semifrases hace uso de la misma progresión: tónica – dominante del segundo grado – segundo grado- dominante – tónica ($I - V_6/ii - ii - V_7 - I$).



Ilustración 17 Fragmento primera semifrase del tema B' por solista

En cuanto a la tercera semifrase, es importante mencionar que en esta ocasión presenta una progresión armónica diferente ya que a diferencia de la tercera semifrase del *tema B*, esta no modula a la relativa menor Mi menor, sino que permanece en la tonalidad de Sol mayor. La progresión armónica utilizada es la siguiente: dominante del sexto grado- sexto grado- dominante de la dominante- dominante- tónica- dominante- dominante de la dominante – séptimo grado de la dominante- dominante ($V_7/vi - vi_6 - V_7/V - V - I - V_{6/4} - V_7/V - vii/V - V_7$); esta última dominante se resuelve a tónica con la repetición del tema.

Ilustración 18 Fragmento tercera semifrase del tema B'(por solista)

Después de la repetición de las dos primeras semifrases, aparece lo que se llamará cuarta semifrase del tema B', y esta consta de la siguiente progresión armónica: segundo grado- dominante del segundo grado- segundo grado – cadencial- dominante (ii – V₇/ii – K_{6/4} – V₇). Nótese que la sección termina en una semicadencia que dará lugar a la siguiente parte.

Ilustración 19 Fragmento cuarta semifrase del tema B' (por solista)

- **Cadenza**

A partir del compás 139 hasta el compás 179, aparece lo que en el concierto se conoce como “cadenza”, la cual consiste en proporcionarle al solista un momento para demostrar su virtuosismo, es decir, sus altas capacidades como intérprete del instrumento. En un principio las cadenzas fueron diseñadas con el propósito de que el solista interviniera con una improvisación, sin embargo, estas luego comenzaron a ser escritas por el compositor.

En esta ocasión, el concierto contiene una cadenza escrita no solo para el solista, sino que al inicio también cuenta con un acompañamiento moderado de piano que tiene como objetivo reforzar y destacar los cambios armónicos. No obstante, en medio de la cadenza, entre el compás 169 y el compás 178, existe un momento en el que el solista queda sin acompañamiento para interpretar de manera libre dichos compases.

La región tonal de esta cadenza es Sol mayor y en ella se identifican cinco partes. La primera parte se comprende entre el compás 139 y el compás 147, y se caracteriza por el uso de tresillos que presentan arpeggios de la tónica y la subdominante. Sin embargo, en los compases 142 y 146, está la particularidad de que el ritmo armónico es acelerado y, teniendo a Re como nota pedal, se encuentra la siguiente progresión: dominante – sexto grado- dominante- tónica- dominante-séptimo grado del segundo grado- segundo grado- dominante. (V – vi – V – I – V₇ – vii°/ii – ii – V).

Illustración 20 shows a musical score for measures 139 to 147. The right hand (treble clef) contains rapid triplet arpeggios. The left hand (bass clef) has a steady bass line with chords G, C, and G, marked with 'ff'.

Ilustración 20 Fragmento primera parte de la cadenza (tresillos)

Illustración 21 shows a musical score for measures 142 to 147. The right hand (treble clef) contains a steady bass line with chords D, Em/D, D, G/D, D7, G#°/D, Am/D, and D, marked with 'p'.

Ilustración 21 Fragmento primera parte de la cadenza (pedal en Re)

La segunda parte de la cadenza está comprendida entre el compás 147 y el compás 153. Esta se caracteriza por realizar un movimiento melódico octavado que asciende por grados conjuntos, y la progresión armónica que utiliza es tónica – dominante de la subdominante – séptimo grado de la dominante – cadencial – tónica (I – $V_{6/5}/IV$ – IV – vii°_7/V – $K_{6/4}$ -I)

The musical score for Illustración 22 shows measures 147 to 153. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The progression of chords is G, G7/B, C, and C#°.

Ilustración 22 Fragmento segunda parte de la cadenza (octavas por grados conjuntos)

La tercera parte de la cadenza está comprendida entre el compás 153 y el compás 161. Esta se caracteriza melódicamente por el uso constante de intervallos de tercera y la progresión armónica consta de cuatro cadencias auténticas (V_7 - I).

The musical score for Illustración 23 shows measures 154 to 161. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The progression of chords is D7, G, D7, and G.

Ilustración 23 Fragmento tercera parte de la cadenza (intervallos de tercera)

La cuarta parte de la cadenza está comprendida entre el compás 161 y el compás 168. Desde el compás 161 hasta el compás 164 el piano realiza arpeggios en la tónica y la dominante mientras que el solista se mueve melódicamente en repetitivos intervalos de segunda. Y desde el compás 165 hasta el compás 168 se presenta un cambio en el desarrollo melódico ya que se simplifica el ritmo, es decir, lo que antes eran semicorcheas ahora son corcheas que se desplazan por arpeggios alrededor de la siguiente progresión armónica: tónica – dominante de la subdominante- subdominante- séptimo grado de la dominante – tónica. (I – V7/IV – IV – vii°_{4/3}/V – I). Este cambio logra generar un momento de calma y reposo antes de la llegada del clímax donde el solista terminará la cadenza con ímpetu.

161

G D/A G D/A

Ilustración 24 Fragmento cuarta parte de la cadenza (semicorcheas)

165

G G7 C C#°/G

Ilustración 25 Fragmento cuarta parte de la cadenza (momento de reposo)

La quinta parte de la cadenza está comprendida entre el compás 169 y el compás 180. Como se dijo anteriormente, esta parte carece de acompañamiento – a excepción del último compás – con el objetivo de que el solista tome el protagonismo. Por lo mismo, este pasaje comienza con unos tresillos de alta dificultad que tienen un movimiento melódico cromático que forma un acorde de La sostenido disminuido generando de esta manera una tensión en medio del enlace de tónica – subdominante (I – IV).



Ilustración 26 Fragmento quinta parte de la cadenza (tresillos)

Seguidamente, el solista presenta arpeggios de la tónica en figura de corchea para luego descender con una melodía cromática sencilla al trino final que ocurre en la función de dominante, el cual es característico de las cadenzas para entregar al *tutti* la entrada de la coda y finalizar el movimiento.

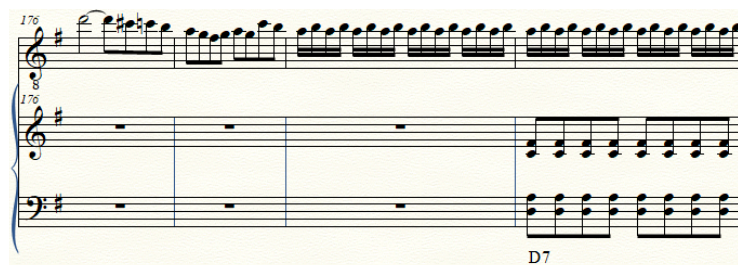


Ilustración 27 Fragmento quinta parte de la cadenza (trino final)

- **Coda**

Tras el momento virtuoso del solista, aparece la coda a cargo del piano para dar cierre al primer movimiento del concierto. Esta sección final está comprendida desde el compás 180 hasta el compás 196 y como característica particular, posee un carácter alegre único que da la sensación de tratarse de un tema nuevo a pesar de que contiene diversos motivos rítmicos ya presentados a lo largo del movimiento.

La región tonal de la coda es Sol mayor y esta está dividida en tres frases, de las cuales las dos primeras tienen 6 compases y la tercera, 5 compases. La primera frase va del compás 180 al 185 y se caracteriza por el uso de la nota Sol, como nota pedal quien es la fundamental de la tónica. Sin embargo, a lo largo de esta frase son notorios los cambios de función armónica; la progresión armónica utilizada es: tónica – séptimo grado- tónica- segundo grado- tónica- subdominante- tónica. (I – vii° - I – ii – I – IV – I)

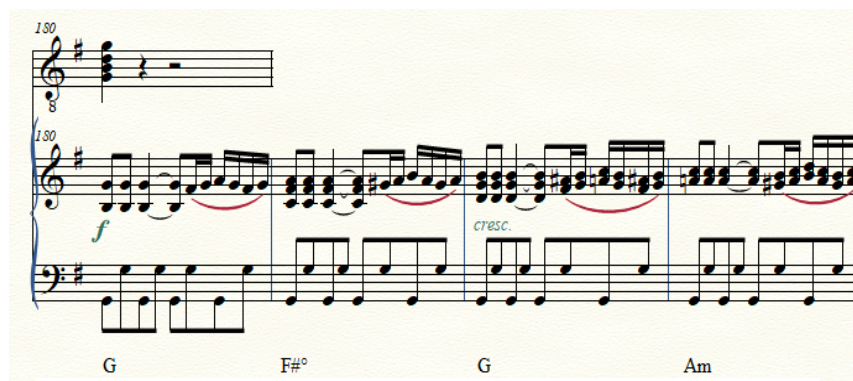


Ilustración 28 Fragmento primera frase de la coda

La segunda frase va desde el compás 186 hasta el compás 191 y se caracteriza por utilizar una semicadencia ($K_{6/4} - V_7$), seguida de una cadencia auténtica completa ($K_{6/4} - V_7 - I$). También es importante decir que los dos últimos compases

no presentan armonía en sí, sino que lo que hace es presentar una melodía que asciende en grados conjuntos octavados y luego desciende por medio de cromatismos octavados alrededor del segundo grado, función armónica que enlaza esta frase con una cadencia de la última frase, por lo cual la progresión armónica está conformada por segundo grado- dominante- tónica. (ii-V- I)

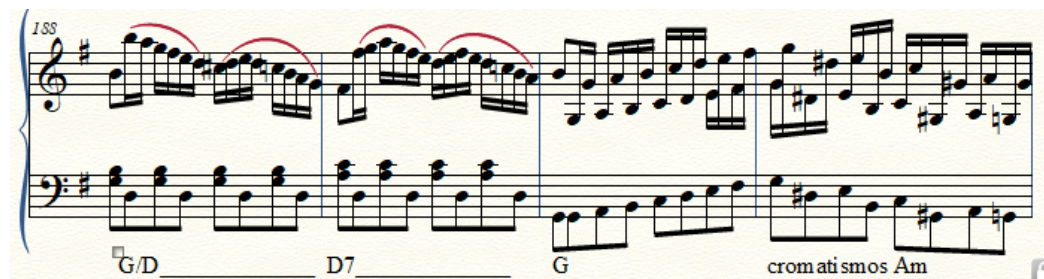


Ilustración 29 Fragmento segunda frase de la coda

La tercera y última frase de la coda es quien da el majestuoso final al movimiento a través de una secuencia de cadencias auténticas. Además, contiene la peculiar característica de que no resuelve a tónica, sino que termina en el compás 196 con la dominante seguida de un calderón, generando así un ambiente inconcluso y de expectativa hacia el segundo movimiento.

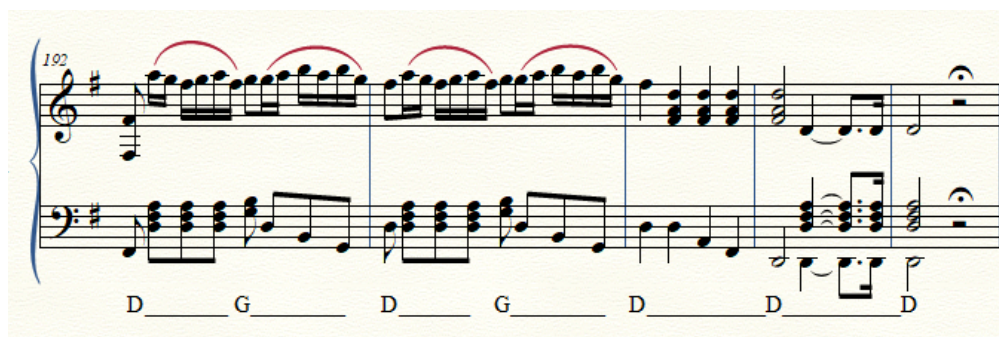


Ilustración 30 Fragmento tercera frase de la coda

8.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento es un Largo y su región tonal inicial es Sol mayor. Dado a que el último acorde del primer movimiento es la dominante de Sol -Re mayor-, se entiende el inicio del segundo movimiento como una resolución de dicho acorde a la tónica.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, marked 'Largo'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with chords G, D7, and G. The main melody begins at measure 197, marked with a '197' and a '8' (octave). The piano accompaniment starts at measure 204, marked with a '204' and a '8'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ilustración 31 Fragmento del inicio del segundo movimiento

Entre los aspectos que se pueden resaltar, se encuentra que a partir del compás 213 ocurre una modulación directa a la tonalidad de Re mayor, quien es la dominante de Sol y, además, es la tonalidad en la cual se desarrolla el resto del movimiento. Este es uno de los elementos de peso que argumentan que el segundo movimiento fue pensado como el desarrollo de este concierto. Por otro lado, a lo largo del mismo, se encuentran motivos rítmicos característicos del concierto como lo son los arpeggios en tresillos y los saltillos, y también movimientos melódicos que crean un aire semejante al del primer movimiento, por

lo cual se puede afirmar que el segundo movimiento no es una sección aislada al primero, sino que como su nombre lo indica -desarrollo- está desarrollando los temas presentados en esa primera sección del concierto.

The image displays a musical score for the second movement, specifically measures 213 through 216. The score is written for piano, with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). In measure 213, the bass staff features a prominent D major chord (D) indicated by a 'D' in a box. The melody in the treble staff is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. In measure 216, the bass staff features an A7 chord indicated by an 'A7' in a box. The melody in the treble staff continues with similar complexity. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 213, 216, 216, and 216 respectively.

Ilustración 32 Segundo movimiento (modulación directa a Re mayor)

Finalmente, al igual que la terminación del primer movimiento, este movimiento concluye con el acorde de dominante de Re mayor – La mayor 7- que, a diferencia de la sección anterior, no genera un aire inconcluso ni de expectativa, sino que por el contrario crea un enlace directo entre el segundo y el tercer movimiento a través de un trino que aumenta la velocidad para llegar al Allegro en el que consiste la última sección del concierto.

Ilustración 33 Enlace entre el segundo y tercer movimiento a través del trino

8.3 Tercer movimiento

Es un Allegro que se comprende entre el compás 235 y el compás 372. Como se dijo anteriormente, este movimiento tuvo un momento de preparación en el segundo movimiento a través de un trino final en el acorde de dominante -La mayor 7- el cual prolonga y confirma la tonalidad de Re mayor que es la tonalidad en la cual se presentará de manera variada el puente modulante que se expuso en el primer movimiento. Así como en ese movimiento el puente tuvo la función de conectar *tema A* y *tema B*, en esta ocasión, el compositor utiliza este mismo recurso para conectar el segundo movimiento – desarrollo- con el *tema A* del concierto – reexposición- y a su vez, conducir la modulación desde la tonalidad de Re mayor a la tonalidad de Mi menor, retomando de esta manera la tonalidad principal del concierto.

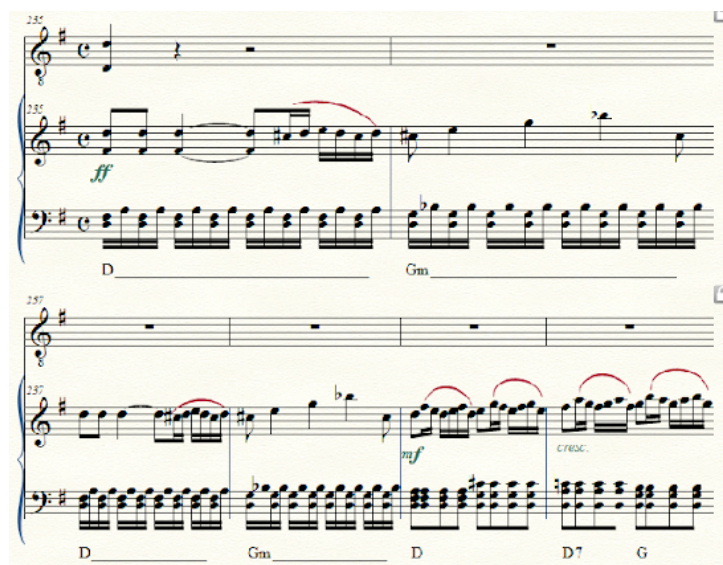


Ilustración 34 Tercer movimiento- Fragmento puente de transición

La progresión utilizada para realizar la modulación es: tónica – dominante del segundo grado – segundo grado – dominante – tónica – dominante de la nueva tonalidad- nueva tonalidad (I – V/ii – ii – V- I – V₇ – i); el puente termina en acorde de dominante Si mayor dando paso de esta manera a la reexposición del *tema A'* en la tonalidad de Mi menor. Es decir:



Ilustración 35 Tercer movimiento - Modulación a Mi menor

La reexposición en sí comienza a partir del compás 249 y en ella se presentan, en primera instancia y de manera exacta, el *tema A'* por el solista y el puente de transición por el piano para luego continuar con un episodio solista que en esta ocasión no cambiará la tonalidad, sino que se mantendrá en Mi menor, a diferencia de lo que ocurre en el primer movimiento que es una modulación directa a la relativa mayor a través de una cadencia rota. Además, como elementos a resaltar se encuentra que el episodio a pesar de encontrarse en una tonalidad diferente, este utiliza inicialmente los mismos patrones rítmicos y melódicos asegurando que se trata de la misma sección y seguidamente, el compositor agrega material nuevo para dar una sonoridad diferente sacando provecho del modo menor.



Ilustración 36 Tercer movimiento- Reexposición tema A



Ilustración 37 Tercer movimiento - Puente de transición



Ilustración 38 Tercer movimiento - Fragmento episodio solista en Mi menor



Ilustración 39 Tercer movimiento - material nuevo del episodio solista

En cuanto a estructura, la reexposición difiere con la exposición en que se abstiene de presentar el *tema B* y pasa directamente del episodio solista a la cadenza, la cual en esta oportunidad se desarrollará en la tonalidad de Mi menor. Por otro lado, esta cadenza utiliza nuevamente el recurso de los tresillos, los fortísimos y los arpeggios alrededor de la tónica, subdominante y dominante. Además, dado que estas secciones fueron creadas con el objetivo de brindarle al solista un espacio para que luzca sus virtudes como instrumentista, esta cadenza presenta material nuevo que prolonga la sección y permite mostrar elementos técnicos de los cuales no se había hecho uso en la exposición.



Ilustración 40 Tercer movimiento - Fragmento cadenza en Mi menor

Para dar conclusión al concierto, el compositor usa nuevamente el puente de transición ya conocido para conectar la cadenza con la coda final, manteniendo la tonalidad de Mi menor. Esta coda utiliza patrones rítmicos característicos del concierto, pero presenta material melódico diferente y, finalmente, ambos cierran el concierto con la reiteración impetuosa del acorde de Mi menor.

Ilustración 41 Tercer movimiento - Fragmento coda

The image shows a musical score for the final of a concerto in E minor, measures 368-370. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is E minor (one sharp, F#). The time signature is 4/8. Measure 368 features a complex chordal texture in the treble staff, with the bass staff providing a rhythmic accompaniment. Measure 369 continues the texture, with the bass staff showing a more active line. Measure 370 concludes the passage with a final chord in the treble staff and a sustained note in the bass staff. The score is set against a light yellow background.

Ilustración 42 Final del concierto (Mi menor)

9. Forma de la discusión de los resultados

La discusión de los resultados se realizará a partir de los conocimientos previos que se tenían acerca del análisis musical y el género concierto en el clasicismo, y el proceso que se vivenció a lo largo de la recolección de información y la documentación de los resultados al analizar el primer movimiento del concierto en *Mi menor para guitarra op.140* del compositor Ferdinando Carulli.

A pesar de que se pretendía analizar únicamente el primer movimiento del concierto, factores como la ausencia de dos de las secciones principales que conforman la forma *sonata* como lo son el desarrollo y la reexposición, desencadenaron el análisis de la totalidad del concierto; la forma *sonata* es la forma en la que usualmente se componían los primeros movimientos de un concierto clásico. Sin embargo, cabe aclarar que el segundo y el tercer movimiento solo se analizaron de manera general con el propósito de entender la lógica musical del concierto.

En consecuencia, se hizo necesario ampliar la mirada respecto a la estructura y a la concepción en sí del género concierto para lograr encasillar de alguna manera el concierto en cuestión. A través del análisis de todos los movimientos, se evidenció que los tres movimientos están estrechamente relacionados entre sí: a pesar de que lo más común en el clasicismo es que los movimientos de un concierto sean piezas individuales que forman un todo, en este concierto Carulli decide crear un discurso musical a manera de *macroforma*, presentando la exposición de los temas en el primer movimiento y el desarrollo y reexposición de estos en el segundo y el tercero.

9.1 Resultados obtenidos del análisis formal del concierto

A través del análisis formal de la obra se develaron algunos patrones estructurales inusuales del concierto clásico tales como: el protagonismo que se le dio a los puentes y episodios al asignarles un carácter temático que generó confusión al momento de identificar las partes de esta, la ausencia de un desarrollo temático claro y el enlace directo entre el segundo y tercer movimiento a través de un trino.

9.2 Resultados obtenidos del análisis armónico del concierto

Se identificaron variados recursos armónicos que difieren con los parámetros predeterminados del concierto clásico. Algunos de estos recursos fueron el uso de dominantes sin resolución al final de un movimiento, el uso de la dominante de la relativa mayor como región tonal del segundo movimiento y la ausencia de reiterantes modulaciones dentro de pasajes secundarios como episodios y puentes.

El análisis de este concierto demostró que a pesar de que existan estructuras o rudimentos establecidos dentro de un contexto histórico para la creación de una pieza musical, el compositor tiene la libertad de modificar o dar variedad a dichas estructuras para que el resultado final esté alineado tanto con el contexto como con sus expectativas musicales.

10. Conclusiones

- El análisis del Concierto en Mi menor para guitarra op 140 demostró que Ferdinando Carulli tuvo la osadía de salirse de los parámetros estructurales establecidos por su época para la composición de un concierto.
- El concierto en Mi menor para guitarra op 140 de Ferdinando Carulli fue construido como una *macroforma* de la forma sonata creando una gran unidad temática que se desarrolla a lo largo de los tres movimientos saliendo así de su estructura tradicional.
- El compositor conserva la estructura de la forma sonata con la característica de que la presenta de manera ampliada y extendida.
- Tras haber recolectado información de diferentes fuentes acerca del concepto de concierto, se llega a la conclusión de que aún hoy sigue siendo muy ambigua la categorización de este entre género y forma.
- El análisis utilizado para la construcción de este trabajo fue el análisis armónico y estructural. A través de este análisis se descubrieron elementos determinantes que otorgan al concierto características particulares.
- Del análisis armónico se concluye que el compositor le da a este concierto un tratamiento armónico estable, centrándose en la tonalidad de Mi menor y modulando a la relativa mayor (Sol mayor) y a su dominante (Re mayor).
- En cuanto la manera en la que Carulli conduce la armonía de este concierto, se puede concluir que el ritmo armónico que empleó es lento y

sus relaciones funcionales son simples ya que utiliza las progresiones armónicas más comunes de la época y solo en contadas ocasiones hace uso de acordes alterados.

- Se puede concluir que, para entender la lógica de una obra en su totalidad, es indispensable identificar la relación entre el contexto histórico y la intención del compositor.

11. Recomendaciones

Las recomendaciones que se presentan a continuación tienen como objetivo contribuir a las actividades musicales relacionadas con el campo de la investigación, específicamente el análisis musical. La elaboración de estas se hizo con base al proceso que se vivenció para llevar a cabo el presente trabajo.

- Se recomienda a los estudiantes del programa de Licenciatura en Música que no subestimen el conocimiento brindado en el curso de análisis musical y las asignaturas de estructuras musicales e historia de la música ya que estas son óptimas para crear las bases conceptuales sobre las cuales se construye un trabajo de grado dirigido hacia el análisis musical.
- Se recomienda a la escuela de música que brinden espacios a los estudiantes como semilleros o talleres en los cuales puedan capacitarse y participar de proyectos investigativos que fomenten el descubrimiento y aprendizaje en distintas áreas músico-pedagógicas.
- Se recomienda a los estudiantes que tomen la iniciativa de explorar nuevas combinaciones de grupos de cámara más allá de los establecidos en el plan de estudios.
- Se recomienda a los estudiantes y a los futuros investigadores que tomen provecho de los numerosos textos musicales que la biblioteca de la Universidad Tecnológica de Pereira proporciona al estudiantado.
- En cuanto al ejercicio de analizar, se recomienda a los ejecutantes de un instrumento que enriquezcan la interpretación de una obra tomándose el tiempo para comprender la lógica estructural y armónica de la misma.

12. Referencias Bibliográficas

- BENNETT, Roy. Léxico musical. España: Editorial Akal S.A, 2003. P. 45, 65, 262, 332. ISBN 84-460-1129-8.
- BLANES, Luis. Teoría y Práctica de la Armonía Tonal: Los acordes de cuatro y cinco sonidos. España: Editorial Real Musical,1992. P.9. ISBN 84-387-0318-6.
- DE LA FUENTE, José Luis. Diccionario de Música. España: Editorial Akal S.A, 2007. P. 90, 358, 426. ISBN 978-84-460-2172-8.
- HAMEL, Fred. Enciclopedia de la Música, Tomo 1. España: Editorial Grijalbo, 1984. P.34. ISBN 8425302463
- LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2009. P.77, 403, 407, 1507, 1517, 1525, . ISBN 978-607-16-0020-2.
- NAVARRO, Joaquín. Auditorium: Cinco siglos de Música Inmortal. En: Diccionario de la Música. España: Ediciones Planeta Actimedia, S.A, 2004. P. 253. ISBN:84-08-46526-0.
- PESTELLI, Giorgio. Historia de la Música: la época de Mozart y Beethoven. Italia: Edizioni di Torino,1999. P.12, 99, 163. ISBN 84-7506-165-6.
- RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. Inglaterra: Editorial diana, S.A, 1984. P.116. ISBN 968-13-1630-4.

- SADIE, Stanley. Diccionario Akal/ Grove de la Música. España: Editorial Akal S.A, 2000. P.412, 604, 635. ISBN: 84-460-0877-7.
- SALVAT, Juan. Musicalia. En: Enciclopedia y guía de la música clásica. España: Salvat S.A de Ediciones Arrieta,1987. P.290, 464, 465. ISBN 84-7137-874-4.
- SCHOLLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música. Argentina: Editorial EDHASA, 1984. P.323. ISBN: 9788435090186.
- SCHOENBERG, Arnold. Tratado de Armonía. España: Editorial Real Musical, 1974. P.292. ISBN 84-387-0054-3.
- SHERMAN YEP, Arturo. SALIERI: Siete oberturas de óperas. En: Transcripciones de conciertos para piano. Mexico: Editorial Palibrio, 2012. P.5. ISBN 978-1-4633-2355- 4.
- SOLER, Josep. Diccionario de Música. España: Ediciones Grijalbo S, A, 1985. P. 45, 54, 77, 87. ISBN 84-253-1716-9.
- SUMMERFIELD, Maurice J. The Classical Guitar: Its Evolutions, Players and Personalities since 1800. Quinta Edición. Inglaterra: Ashley Mark Publishing Company, 2002. P.69. ISBN 1476851654.
- PEDRELL, Felipe. Diccionario Técnico de la Música. España: Editorial Maxtor, 2009. P. 392. ISBN 84-9761-637-5.
- TALAMON, Gastón O. Historia de la Música: del siglo XVIII a nuestros días.

En: Manuales Musicales. Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C, 1999. P. 48, 130, 132. ISBN 950-22-0162-0.

- ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonía: Libro 1. España: Editorial Labor, S.A, 1992. P.193. ISBN 84-335-7848-0.